

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
JOSIANE COSSETTE

SIGNES DE L'AUTRE : ALTÉRITÉ ET PERCEPTION SPATIO-TEMPORELLE DANS
PORTRAITS D'APRÈS MODÈLES D'ANDRÉE A. MICHAUD

NOVEMBRE 2003

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

REMERCIEMENTS

Je désire remercier vivement la directrice de ce mémoire, la professeure Lucie Guillemette, pour ses conseils inestimables, sa grande disponibilité, ses constants encouragements et ses observations judicieuses. Ses nombreux et précieux commentaires m'ont permis de nuancer, d'approfondir et d'enrichir ce mémoire.

Mes remerciements vont aussi à mesdames Frances Fortier, Marty Laforest et Johanne Prud'homme, de même qu'à messieurs Marc André Bernier et Louis Hébert.

Je remercie également le personnel du service de prêt entre bibliothèques de l'UQTR, de même que madame Hélène Cloutier, du service des bourses d'études universitaires.

Je tiens de plus à remercier le Fonds Québécois de Recherche sur la Société et la Culture (FQRSC), de même que la Fondation de l'UQTR, organismes dont ce mémoire a bénéficié de l'aide financière.

Finalement, je souhaite remercier ma mère, son conjoint, mon frère et mes amis pour leur soutien et leurs encouragements. Un merci spécial à mon compagnon, Frédérick, pour son indéfectible appui, ses commentaires éclairants, sa présence constante, de même que pour m'avoir appris l'assiduité...

Qu'il me soit permis de dédier ce travail à la mémoire de mon père, un modèle de détermination et de persévérance, qui, bien qu'il soit décédé durant la rédaction de ce mémoire, m'a beaucoup encouragée, en plus de m'inspirer et de veiller sur moi de là où il est. Merci...

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
TABLE DES MATIÈRES.....	ii
INTRODUCTION.....	1
 CHAPITRE 1	
DE LA PERCEPTION DES SIGNES À LA PERCEPTION DE L'AUTRE : APPROCHES THÉORIQUES	
1. Généalogie du concept d'altérité.....	9
2. Résumé de <i>Portraits d'après modèles</i>	17
3. La perception.....	18
4. L'approche sémiotique.....	20
4.1 Sémiotique de la réception.....	24
4.2 Sémiotique visuelle et sémiotique de la présence.....	26
5. L'autre et la représentation mentale.....	27
 CHAPITRE 2	
INSTANCES PERCEPTIVES ET MONDES POSSIBLES : ENCYCLOPÉDIE, PERCEPTION ET INTERPRÉTATION	
1. Théories de la lecture et postures interprétatives	32
1.1 <i>Portraits d'après modèles</i> : une double posture interprétative.....	34
2. De la perception à l'interprétation :	
Instances perceptives et mondes possibles.....	36
2.1 Les mondes possibles, de Kripke à Eco.....	38
2.2 Narration et instances perceptives dans <i>Portraits d'après modèles</i>	41
3. Encyclopédie et interprétation dans <i>Portraits d'après modèles</i>	44
4. Interprétations de l'image dans le texte.....	50

CHAPITRE 3 ANALYSE DE *PORTRAITS D'APRÈS MODÈLES* :
ALTÉRITÉ, MOUVANCES SPATIO-TEMPORELLES ET
PRÉSENTIFICATION

1. Introduction : présentification et présence sémiotique.....	57
2. La perception de l'homme ou la distinction initiale.....	60
3. La progression du métissage.....	63
3.1 Le modèle : moteur de la présentification.....	64
3.2 Co-habitation : habitude et transformations identitaires.....	67
3.3 L'identification : outil essentiel à l'interprétation.....	72
4. Perception spatio-temporelle :	
« Comparer le rendu du réel avec celui du temps ».....	77
4.1 Reconstitution temporelle : le récit de l'histoire par les photographies.....	78
4.2 Le réel de l'image vs le souvenir : confusion des objets.....	79
4.3 Parallélismes : espaces et altérité.....	81
5. La toile comme espace de concrétisation de la présentification.....	82
5.1 Image ou réel ? Dilution des temps, espaces et identités.....	84
5.2 Le point de vue de l'observateur : le monde comme représentation.....	89
6. Le recommencement du cycle.....	93
 CONCLUSION.....	 96
 BIBLIOGRAPHIE.....	 101

INTRODUCTION

La dernière décennie du vingtième siècle se caractérise par une mondialisation des moyens de communication qui a contribué à atténuer les frontières géographiques et culturelles. Cette nouvelle réalité a donné lieu à de nombreuses recherches visant à réfléchir sur l'altérité : psychologie, psychanalyse, anthropologie, ethnologie, linguistique, ontologie demeurent autant d'approches qui permettent d'expliquer et de comprendre partiellement le phénomène. Puisque l'autre fascine. Non seulement l'autre en tant qu'étranger, représentant un ailleurs mystérieux mais transportable, ou encore celui que l'on porte à même soi, mais aussi l'autre au quotidien, en chair et en os ¹, comme le désigne Éric Landowski. Un sujet avec lequel nous entrons en contact de quelconque façon, qui nous bouscule, nous modifie, et pour qui nous devenons autre à notre tour. Rompant la routine et se démarquant par rapport aux divers objets qui se présentent à nous et avec lesquels nous vivons, cette tierce subjectivité permet maintenant d'instaurer une relation d'altérité où le même et l'autre s'entrelacent, se tracent mutuellement.

Au sein des études consacrées à l'altérité en contexte littéraire, on envisage le plus souvent l'autre comme étranger, porteur des traces d'une autre culture.

¹ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 11.

S'intéressant à « la construction de l'Autre dans le discours romanesque² », Janet Paterson définit essentiellement l'autre comme représentant « un écart par rapport à un groupe de référence³ ». Par exemple, « [d]ans le roman, *Agaguk*, de l'écrivain québécois Yves Thériault, [...] c'est l'homme blanc et non pas l'Amérindien qui est l'Autre⁴ ». Aussi s'emploie-t-elle à élaborer une poétique du personnage de l'autre, surtout différent sur un plan culturel. On considère aussi l'autre comme étant de sexe opposé, ce statut n'étant cependant plus exclusivement réservé à la femme, mais posé lui aussi selon une perspective relativiste. C'est ainsi que Jeannelle Laillou Savona apporte des nuances au *Deuxième sexe* de Simone De Beauvoir, pour se situer selon une altérité de la différence sexuelle, en englobant les femmes dans un « nous » anonyme et en dénotant uniquement l'homme comme *autre* potentiel. Le rapport d'altérité se trouve par conséquent le plus souvent traité selon une intersubjectivité conçue au pluriel – nous et les autres –, d'où les nombreuses études relevées par Laillou Savona en ce qui concerne « les facteurs de classe sociale, d'éducation, de langue, de nation, d'histoire, de religion, de race, de sexe⁵ », tous liés à une identité collective.

² Janet Paterson, « Pour une poétique du personnage de l'autre », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 100.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Idem.*

⁵ Jeannelle Laillou Savona, « Et Dieu créa la femme. Altérité et différence sexuelle », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 198.

L'autre en tant que semblable, qui habite tout à côté de nous, que nous côtoyons chaque jour, *au quotidien*, a été étudié par Anne Marie Miraglia dans l'œuvre de Jacques Poulin⁶, mais selon une optique strictement narratologique. Outre l'œuvre de Poulin, l'altérité dans le roman québécois a été peu abordée, si ce n'est par Pierre L'Hérault qui, dans les œuvres d'Antonio Alfonso, Gabrielle Roy et Jacques Ferron, s'y intéresse sous un angle socio-culturel en s'interrogeant sur la manière de « vivre avec la brisure temporelle occasionnée par le déracinement de l'immigration (d'Alfonso), l'exil québécois et la déportation acadienne (Roy), la mutation sociale (Ferron) ⁷».

On a donc peu réfléchi à l'altérité dans les romans québécois selon une optique purement intersubjective, sans renvoyer au « nous » classificateur englobant le sujet. De même, force est de constater que bien peu de recherches ayant trait à l'altérité au quotidien – entre deux sujets semblables, mais différents – peuvent être recensées dans le champ littéraire. Encore peu approchée à ce jour selon une sémiotique de la présence, l'altérité au quotidien au sein d'écrits romanesques québécois mérite par conséquent d'être étudiée.

⁶ Anne Marie Miraglia, *L'Écriture de l'Autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Les Éditions Balzac, « L'Univers des discours », 1993.

⁷ Pierre L'Hérault, « Figurations spatiales de l'altérité », *Protée*, vol. 22, n° 1, hiver 1994, p. 46.

C'est par le biais de *Portraits d'après modèles* (1991), roman québécois d'Andrée A. Michaud⁸, que nous ferons la lumière sur l'altérité au quotidien en contexte littéraire. Texte témoin du postmodernisme littéraire et auquel aucune étude n'a été consacrée jusqu'à ce jour⁹, *Portraits d'après modèles* présente un enchevêtrement de relations entre divers sujets (entre le sujet et la photographie ou le tableau, entre le sujet et le monde) et « nous propose de décoder des portraits "selon" des modèles ¹⁰ ». Mettant la perception de l'autre à l'avant-scène et traitant ainsi un aspect significatif de l'altérité au quotidien, ce roman permettra d'exploiter de façon optimale une sémiotique de la présence, une altérité de l'autre au quotidien.

Au vingtième siècle, la conception de l'altérité connaît des transformations importantes en vertu des nouvelles considérations phénoménologiques de Merleau-Ponty. En ce sens, pour entrer en contact avec cet autre, besoin est maintenant de l'appréhender, de le *percevoir*, tout comme lui nous perçoit aussi, dans l'espace et le temps, relativisant par là le rapport entre le même et l'autre. L'autre faisant

⁸ Andrée A. Michaud, *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, 1991. Michaud (1957-) a publié plusieurs romans : *La Femme de Sath* (Québec/Amérique, 1987), *Portraits d'après modèles* (Leméac, 1991), *Alias Charlie* (Leméac, 1994), *Les Derniers jours de Noah Eisenbaum* (L'instant même, 1998). Son plus récent roman, *Le Ravissement* (L'instant même, 2001) a remporté le Prix du Gouverneur général du Canada en 2001, ainsi que le Prix littéraire des collégiennes et des collégiens (Collège de Sherbrooke) la même année. Elle a aussi fait paraître deux textes de théâtre (*Un paysage / Eine Landschaft / A Landscape* et *Cette petite chose*) qui ont été présentés à Montréal, Québec et Banff, en plus d'un guide linguistique intitulé *Le Français en santé* (Ministère de la santé et des services sociaux, 2000).

⁹ À propos de *Portraits d'après modèles*, nous recensons un compte-rendu : Aline Poulin, « [Compte-rendu] *Portraits d'après modèles* », *Moebius*, n° 52, 1992, p. 157-158.

¹⁰ *Ibid.*, p. 157.

auparavant simplement office de miroir servant à nous renvoyer notre propre image, le simple aller et retour de soi à soi « peut enfin commencer à faire place à une authentique rencontre avec autrui, avec “l’autre”, envisagé maintenant dans sa singularité individuelle et concrète, et non plus comme une figure idéale cantonnée dans le rôle d’un pur simulacre ¹¹». Ce rapport au monde – monde signifiant – est vécu quotidiennement par le sujet et imprime sur lui sa manière d’être. Ainsi en est-il du rapport à l’autre, dont la *présence* est saisissable. Suivant cet ordre d’idées, il importe de comprendre comment le texte de Michaud s’articule autour de la perception non seulement du sujet réel et des signes qui lui sont reliés, mais aussi de la représentation de l’autre à l’intérieur d’œuvres visuelles, soient la photographie et le tableau, contacts susceptibles de modifier le sujet percevant.

Afin de faire la lumière sur les relations d’altérité contenues dans *Portraits d’après modèles*, nous examinerons dans notre premier chapitre l’évolution du rapport entre le même et l’autre, qui se transforme parallèlement à l’ensemble des dichotomies de la philosophie occidentale et dont la conception actuelle est grandement attribuable aux théories de la perception. La perception impliquant bien sûr une perception des signes, l’approche préconisée demeurera la sémiotique, dont nous tracerons brièvement l’historique, pour nous arrêter plus particulièrement aux sémiotiques de la réception, visuelle et de la présence, mises à contribution dans le présent mémoire. En effet, puisqu’on retrouve dans *Portraits d’après modèles* des

¹¹ Éric Landowski, *op. cit.*, p. 14.

images qui seront soumises à l'interprétation, il apparaît essentiel de combiner ces diverses approches. Ces considérations permettront de scruter l'autre et la représentation mentale en tissant des liens entre la perception des signes et la perception de l'autre, car « [l]e sujet [...] traverse l'ensemble des strates de la signification, dont il montre l'assise dans le champ de présence d'où émerge le sens ¹² ».

Nous réfléchirons, dans le cadre du second chapitre, aux interprétations contenues à même le roman, narré par différentes instances perceptives sur lesquelles nous nous pencherons. Indissociable de la perception, l'interprétation engendre la formulation de mondes possibles, à partir de signes fixes perçus par le sujet. Dans *Portraits d'après modèles*, cinq photographies sont soumises à l'interprétation d'une femme-modèle, qui doit raconter leur histoire à un peintre. Le sujet percevant possédant des connaissances encyclopédiques qui varient au fil du temps, nous examinerons comment les interprétations des photographies se transforment selon l'apport de connaissance et l'évolution temporelle, en nous concentrant sur l'observation d'une image en particulier. Ce chapitre permettra d'éclairer le processus interprétatif intra-diégétique.

¹² Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery et Limoges, Septentrion et PULIM, 2000, p. 22-23.

Finalement, c'est la sémiotique de la présence qui fournira le moyen de saisir comment se joue la dynamique entre l'altérité et la perception spatio-temporelle selon le déploiement des signes interprétés par le sujet. Le dernier chapitre sera donc consacré à l'analyse des relations d'altérité qui se déploient dans le roman, de façon à éclairer le processus de présentification. Selon Landowski, ce travail hallucinatoire consiste à rendre l'autre présent en effectuant un travail sur des formes sémiotiques. Plus précisément, il s'agira de voir comment le sujet peut recréer virtuellement la présence de l'autre, absent dans sa spatio-temporalité, à partir de signes perçus, car « la phénoménologie ne se conserve qu'en étant tout entière dépensée dans le rapport de moi à l'autre et de l'autre à soi ¹³ ». Nous examinerons *Portraits d'après modèles* selon sa chronologie afin d'observer si le métissage et la mouvance même/autre évoluent parallèlement à la perception spatio-temporelle.

Par ce mémoire, nous désirons alimenter les réflexions sur l'altérité au quotidien, qui se retrouve fictionnalisée dans le roman québécois, encore non appréhendée selon une sémiotique de la présence. En étudiant le processus interprétatif intra-diégétique et nous distinguant par le fait même des analyses qui s'intéressent exclusivement à l'activité lectoriale des personnages, nous voulons démontrer la pertinence d'utiliser en contexte littéraire la théorie des mondes possibles issue de la philosophie du langage, notamment lorsqu'une étude strictement

¹³ Vincent Gérard, « Jean-Toussaint Desanti : La Phénoménologie sur le tas [entretien avec le philosophe] », *Magazine littéraire*, n° 403, novembre 2001, p. 29.

narratologique ne permet pas l'éclairage total du corpus. Pour terminer, nous visons aussi à éclairer le processus de présentification dans les écrits romanesques, et par le fait même souhaitons contribuer aux recherches sur une sémiotique de l'altérité au quotidien. Bien qu'encore embryonnaire, cette approche particulière pourrait permettre l'étude d'autres textes contemporains, ce que nous nous proposons de vérifier lors de la suite de nos études au doctorat.

CHAPITRE 1

DE LA PERCEPTION DES SIGNES À LA PERCEPTION DE L'AUTRE : APPROCHES THÉORIQUES

1. Généalogie du concept d'altérité

Entrevoir *soi-même comme un autre*, comme l'a écrit Paul Ricoeur¹, semble aujourd'hui aller de soi. Alors qu'il souligne le dépassement de la simple ressemblance entre le même et l'autre, le philosophe écrit à propos de l'appellation de l'ouvrage, qu'« au "comme" du titre, nous voudrions attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre² ». Les mouvances actuelles conjuguées à l'effritement des frontières géographiques et culturelles ouvrent en effet, comme en témoigne la pensée de Ricoeur, sur un monde multiple où il est impossible de ne pas tenir compte des *autres*, en regard desquels nous devenons autres à notre tour. Néanmoins, il a fallu qu'un déplacement s'opère afin que s'effectue le passage d'une mêmeté à l'altérité. La métaphysique platonicienne, axée sur les dichotomies, avait relégué l'Autre à un statut bien inférieur au Même, qui se définissait par rapport

¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.

² *Ibid.*, p. 14.

à son « opposé ». Le Même immuable se trouvait défini comme l'Être en opposition à l'Autre, permanent, perçu comme le non-être, à la limite inexistant. Il en allait de même avec le monde des Idées, toujours supérieur à celui des Objets. Selon Platon et ses disciples de la « tradition classique » :

[l']identité ontologique constitue donc la norme absolue et la finalité de toute différenciation et *a fortiori* de toute hétérogénéité : est autre ce qui trouble, pollue, fragilise et appauvrit l'être par sa négativité, son instabilité, sa mutabilité. L'autre n'est pas, mais *devient* et *paraît*³.

Force est de constater que l'*autre* platonicien se trouve diminué par rapport au Même, représentant de la logique et de l'intelligible, voire qu'il est inexistant, si ce n'est pour valoriser son « opposé ».

Quoique la conception de Platon concerne davantage l'ontologie, ce binarisme hiérarchisant trouve aussi ses échos dans la sphère sociale, le monde empirique : l'autre, c'est l'étranger, en ce qu'il véhicule de mystérieux, de menaçant, et qu'il importe d'exclure ou d'assimiler. L'avènement du christianisme contribuera de plus à fortifier les frontières entre les catégories, et la femme, qui s'inscrit dans ce structuralisme non sexuellement neutre, demeurera longtemps perçue comme

³ Michel Bernard, « L'Altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 29, n° 2, automne 2001, p. 11.

éternellement *autre*, « deuxième sexe⁴ », n'étant définie que par opposition à l'homme, comme en témoigne Jeannelle Laillou-Savona : « La femme se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre⁵ ».

Afin de faire échec à ce rapport de force subsistant entre Même/Autre, logos/pathos, intelligible/sensible, homme/femme et toutes les oppositions qui en découlent, plusieurs projets ont vu le jour. Par contre, les structures, de même que la relation hiérarchique, demeuraient en place. Pensons notamment à Hegel qui avait tenté, au dix-neuvième siècle, d'instaurer une nouvelle dialectique : celle-ci s'achevait néanmoins sur une quête d'absolu :

Savoir que dans l'unité se trouve la contradiction et dans la contradiction l'unité, c'est cela le *savoir absolu* ; et la science consiste à connaître par elle-même cette unité dans son développement tout entier⁶.

De plus, quoique cette dialectique aspire à un dépassement des catégories binaires, plusieurs écrits d'Hegel témoignent de son fort attachement à la religion, perçue comme représentante de la vérité : « la vérité se présente d'abord à l'homme sous la

⁴ Nous empruntons ici l'expression de Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

⁵ Jeannelle Laillou Savona, « Et l'homme créa la femme. Altérité et différence sexuelle », *Texte*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, n° 23-24, 1998, p. 199.

⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « Leçons sur l'histoire de la philosophie », *Werke*, XIX, Stuttgart, Frommann, 1928, p. 689.

forme de la religion [...] [qu'il faut] voir avec les yeux de l'esprit, car, avec les yeux du corps, cela ne va pas ⁷». En dépit de ces aspirations idéalistes, les précédentes citations prouvent bien que, dans les faits, la science, la religion et l'esprit demeurent valorisés chez Hegel, pour qui, de surcroît, « [l]e savoir n'est effectif et ne peut être présenté que comme science ou comme système ⁸».

Il faudra attendre Nietzsche pour qu'un regard nouveau soit porté sur les structures du monde et les concepts eux-mêmes, dorénavant perçus comme « d'anciennes métaphores usées, mortes ⁹». Le philosophe, dans *Par delà le bien et le mal* (1886), postule le non-objectivisme des pensées et dialectiques développées depuis les Grecs :

Il faut en effet douter d'abord qu'il existe des antinomies, ensuite se demander si les évaluations et les oppositions de valeurs usuelles auxquelles les métaphysiciens ont imprimé leur sceau ne sont autres, peut-être, que des évaluations superficielles, des perspectives provisoires, peut-être prises, par surcroît, sous un certain angle, ou de bas en haut, en « perspective de grenouille », pour employer une expression familière aux peintres¹⁰.

⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, « Lettre à Duboc du 30 juillet 1822. Correspondance de Hegel », *Werke*, XXVIII, Hambourg, Meiner, 1958, p. 326.

⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966, p. 59.

⁹ Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la Postmodernité, Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris-Bruxelle, De Boeck & Larcier, coll. « Le point philosophique », 1998, p. 223.

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Par delà le bien et le mal (Jenseits von gut und böse)*, Paris, Aubier, coll. « Bilingue », 1963, p. 27.

La pensée hégélienne sera d'ailleurs fortement remise en question par Nietzsche, que Gilbert Hottois définit comme un « critique important de l'idéalisme pan-rationaliste à tendance théologique de Hegel ¹¹ ». Chez Nietzsche, les structures ne sont plus envisagées comme immanentes au monde, mais bien comme ayant été construites par une tierce subjectivité : il convient alors de les laisser tomber, de les déconstruire.

Plusieurs théoriciens de la déconstruction et de la postmodernité, dont Jacques Derrida, puiseront la base de leur pensée chez Nietzsche. À la suite du passage du binarisme au relativisme, une nouvelle relation s'instaure entre le même et l'autre : du rapport de force, il devient possible de passer à un rapport réciproque. L'autre n'est plus défini uniquement par le travail du négatif et sera bientôt lui aussi posé comme l'Un, puisque « cet Autre sans nom et sans visage s'est à un moment donné incarné [pour devenir], positivement, *un* autre ¹² ».

Parallèlement à l'instauration de cette pensée mouvante, la marche vers une raison universelle et triomphante s'effrite elle aussi. Un domaine particulier exercera une grande influence sur cette évolution : la phénoménologie. Cette branche de la philosophie remet en cause une science auparavant entrevue comme objectivante, une science occidentale qui s'est de plus en plus coupée du sujet pour apparaître « séparée

¹¹ Gilbert Hottois, *op. cit.*, p. 223.

¹² Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *Texte*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, n° 23-24, 1998, p. 14. À l'exemple de Landowski, nous désignons « autre » l'autre au quotidien, et « Autre » l'Autre philosophique.

de la vie, de l'existence ¹³». Dans *Phénoménologie de la perception* (1945), Maurice Merleau-Ponty met l'accent sur l'importance de la prise en compte du sujet. Selon Merleau-Ponty, c'est désormais en s'expérimentant soi-même en tant que conscience qu'il devient possible d'appréhender le monde puisqu'il est « cela que nous percevons ¹⁴ ». Ce qui *apparaît, est*, existe. Ainsi, c'est là que le passage d'une mêmeté à l'altérité prend tout son importance :

Si pour moi qui réfléchis sur la perception, le sujet percevant apparaît pourvu d'un montage primordial à l'égard du monde [...], pourquoi les autres corps que je perçois ne seraient-ils pas réciproquement habités par des consciences ? Si ma conscience a un corps, pourquoi les autres corps "n'auraient-ils" pas des consciences ¹⁵ ?

Nous voyons naître chez Merleau-Ponty une existence d'autrui qui fait échec à la pensée objective et à l'immutabilité, pour faire place à une importance du sujet, non un, mais multiple : l'un et les autres. Le sujet tel que défini par le phénoménologue est doté de conscience et se perçoit, lui ainsi que les autres, dans l'espace et le temps. Cette position ouvre de fait sur une multiplicité des perspectives, ce qui mène parallèlement à la perte d'une vérité absolue engendrée par le nouveau subjectivisme.

¹³ Gilbert Hottois, *op. cit.*, p. 239.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. XI.

¹⁵ *Ibid.*, p. 403.

C'est dans *L'Écriture et la différence*, quelque vingt-deux ans plus tard, que le philosophe Jacques Derrida, s'intéressant à la métaphysique, à l'histoire des idées et au langage, fait montre du décentrement général du système de la philosophie occidentale en élargissant en quelque sorte la perception même/autre telle qu'entrevue par Merleau-Ponty à l'ensemble du système de la pensée occidentale. À partir de ce moment, il devient possible, voire inévitable, que « je me sache, dans mon ipséité, autre pour l'autre ¹⁶ » et, par le fait même, de passer d'une structure hiérarchisante à un relativisme où se met en place une prise en compte du point de vue de chacun, pourrions-nous dire de la perception. Avec une vision mouvante, multiple, le rapport d'altérité exige donc que le « même soit l'autre de l'autre et l'autre le même que soi ¹⁷ ». Rien ne peut être éternellement même (ou autre) et la mêmeté ne peut s'envisager sans l'opposition d'un autre pour qui elle est autre à son tour. Chacun porte ainsi la trace de son opposé, qui ne l'est plus vraiment : s'ensuivent donc une impureté et une hétérogénéité qui empêchent de fondre dans un moule ce nouveau rapport selon lequel il n'y plus de centre absolu, plus de Grandes Vérités ¹⁸.

¹⁶ Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967, p. 185.

¹⁷ *Ibid.*, p. 186.

¹⁸ Ces « Grandes Vérités » renvoient aux discours fondateurs que Jean-François Lyotard nomme « métarécits » : « Ces grands récits sont les histoires et les représentations les plus générales et les plus fondamentales dont on admet qu'elles détiennent le sens ultime et la justification dernière de ce à quoi les hommes adhèrent et de ce qu'ils entreprennent. La grande fonction de ces métarécits est la légitimation des pratiques morales, sociales et surtout politiques », Gilbert Hottois, *op. cit.*, p. 448. Parmi ces métarécits, nommons entre autres le judéo-christianisme, l'hégélianisme et le marxisme, que Lyotard distingue en deux genres :

Dans la mesure où le concept de structure est abandonné au sein des thèses poststructuralistes selon lesquelles une pensée objectivante et totalisante n'a plus lieu d'être, le rapport à l'autre, tout comme celui entre les diverses catégories perçues maintenant comme mouvantes, s'est modifié. « L'altérité affecte le même, l'imprègne et le pénètre¹⁹ » : reliés à la pensée post-structuraliste, ces mots de Jacques Derrida constituent justement une nouvelle altérité, non-violente, qui aurait été tracée. Au « Je suis Je, encore et pour toujours²⁰ » succède plutôt « L'un est l'autre ».

L'apport des théories de la perception à la question de l'altérité n'est donc pas négligeable, puisque la prise en compte du sujet introduit la mouvance et l'hétérogénéité caractéristiques de la postmodernité et bien sûr décelables dans les écrits en présentant certains traits, dont *Portraits d'après modèles*²¹ de la romancière québécoise Andrée A. Michaud. La méthodologie et les concepts opératoires que nous présentons plus loin risquant d'être trop abstraits si nous ne les relions pas à notre corpus, nous nous proposons d'emblée de tracer un résumé succinct de

les *Mythes* et les *Histoires*, qui sont caractérisés par leur « visée d'unité, d'universalisation, de totalité et de totalisation » (*Ibid.*, p. 451).

¹⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 186.

²⁰ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *op. cit.*, p. 17.

²¹ Andrée A. Michaud, *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1991. Toute référence ultérieure à ce texte sera indiquée par le numéro de la page placé entre parenthèses.

Portraits d'après modèles qui nous permettra de mieux démontrer la pertinence d'y étudier l'altérité au quotidien selon une optique sémiotique.

2. Résumé de *Portraits d'après modèles*

À l'aide d'un vocabulaire empreint d'incertitude, *Portraits d'après modèles* raconte le récit d'un peintre qui a tué une femme, Léna. Voulant pallier sa mémoire fuyante, l'homme prend une femme pour modèle, afin de reconstituer l'image de la première femme. Quelques instants des rencontres avec Léna ont été photographiés, parfois aussi en compagnie d'une troisième femme, nommée la femme-rouge en raison de la robe qu'elle porte sur les clichés. Bien qu'il possède cinq photographies contenues dans une boîte de fer-blanc imprégnée de l'odeur de Léna, le peintre se refuse à les observer, par crainte que le rendu de sa mémoire ne corresponde pas à celui du réel. Il demande par conséquent au modèle de lui raconter, à partir des simples signes – fixes – qui s'offrent à elle, l'avant et l'après des photographies. Le modèle doit cependant inventer ces récits, n'en connaissant pas la réelle histoire. Grâce à son contact avec le modèle, les récits, les photographies (qu'il regardera finalement), puis le parfum, l'homme réussira à peindre une toile qui reconstituera non seulement l'image de Léna, mais qui formera aussi une synthèse parfaite des trois femmes, du passé, et du présent.

Le seul incipit de *Portraits d'après modèles* nous convainc de l'importance d'effectuer une étude non seulement de la perception, mais aussi des signes liés à

l'autre. S'il est possible de saisir l'importance du regard – « il regarde la lenteur de l'eau, l'opacité des gris » (p. 11), « l'image égarée d'une jeune femme dont le corps glisse sous les flots, qui se rend jusqu'où l'œil peut le suivre » (p. 11) –, donc de la perception visuelle, il en va de même avec les signes olfactifs et kinesthésiques, moins importants cependant. De fait, ces trois modes perceptifs sont présents dès la seconde phrase : « C'est là qu'il va, près de ce fleuve, quand il veut oublier le corps des femmes, se reposer de la couleur des chairs et de l'odeur de vains enfermements » (p. 11). À la lumière du résumé et de l'incipit, c'est donc sans procéder ici à une analyse du roman (qui aura lieu dans les deux chapitres suivants) que nous définirons dans le présent chapitre notre méthodologie de même que quelques-uns des concepts indispensables à une étude de l'altérité et des signes de l'autre en contexte littéraire.

3. La perception

Partons de la réflexion de Renaud Barbaras, selon qui « [l]a perception est en effet ce qui nous donne accès à quelque chose²² ». Maurice Merleau-Ponty, dont Laïla El Hajji-Lahrimi reprend les propos, soulignait pour sa part que si « toute perception est perception de quelque chose [...] [e]lle est donc forcément un mode de relation entre le sujet et le monde [et] implique un champ de présence²³ ». De fait, la perception est un phénomène par lequel tout commence : sans perception, pas de

²² Renaud Barbaras, *La Perception : essai sur le sensible*, Paris, Hatier, coll. « Philosophie, Optiques », 1994, p. 3.

²³ Laïla El Hajji-Lahrimi, *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999, p. 22.

signes, ni d'interprétation, en somme aucun contact, ni avec le monde sensible, ni avec autrui. De plus, la perception est un phénomène singulier : deux sujets se trouvant dans la même situation ne percevront pas pareillement le même événement. C'est précisément ce qui nous intéresse dans le cadre du présent mémoire.

Analysant la perception chez Proust, El Hajji-Lahrimi écrit à ce propos : « D'un côté, la perception définit la relation première qui nous lie aux choses, à l'espace et au temps. De l'autre, l'écriture vient reconstituer, après coup, ces mêmes expériences ; elle vient informer ces moments de la vie, les structurer et leur redonner sens ²⁴ ». En ce qui concerne notre objet d'étude, qui, nous le rappelons, se situe à un niveau intra-diégétique dans lequel ne se retrouve aucun personnage scripteur, nous croyons – et posons l'hypothèse – que d'autres moyens que l'écriture permettent ici de « structurer et redonner sens » aux moments passés, en l'occurrence la photographie et la peinture, qui sont dans notre corpus liés à la verbalisation. Dans le but d'observer le fonctionnement de l'acte perceptif, l'approche sémiotique restera notre démarche principale. Elle nous permettra de structurer non seulement la relation du sujet au monde sensible en général et plus spécifiquement à l'autre – relation qui commence précisément par la perception, le récit étant narré selon plusieurs points de vue –, mais aussi d'éclairer le processus interprétatif qui découle de cet acte premier.

4. L'approche sémiotique

Sans tracer une genèse des différentes sémiotiques, posons quelques balises qui éclaireront ce mémoire. Plusieurs approches sémiotiques ont existé depuis que Platon et Aristote²⁵ se sont penchés sur le processus de signification qui fait en sorte que les mots ou les paroles s'identifient aux choses. Cependant, quoique la distinction ait été évoquée à maintes reprises dans la pensée grecque, seuls les stoïciens lui ont attribué une dénomination précise qu'Eco rapporte dans *Le Signe*²⁶ et selon laquelle

[...] on devait distinguer dans tout processus sémiotique :
 le *semainon*, ou signifiant, ou expression perçue comme entité physique;
 le *semainomenon* : ce qui est exprimé, ou signifié, ou contenu, qui ne représente pas une entité physique ;
 le *tynchanon* : l'objet auquel le signe se réfère et qui est, de nouveau, une entité physique, ou encore un événement ou une action²⁷.

C'est de cette distinction que découlent les différentes appellations qui ont ensuite eu cours autant dans la philosophie du langage que dans la linguistique et qui se définissent selon cette tripartition du signe. En réponse à Saussure qui a posé que

²⁴ *Ibid.*, p. 15.

²⁵ Voir notamment à propos de ces sémiotiques en particulier : Curzio Chiesa, *Sémiosis, signes, symboles : introduction aux théories du signe linguistique de Platon et d'Aristote*, Berne, P. Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1991.

²⁶ Umberto Eco, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Média », p. 30-31.

²⁷ *Ibid.*, p. 31.

celui-ci était « une entité à deux faces composée d'un signifiant et d'un signifié ²⁸» « (cependant que le référent [...] n'est d'aucune pertinence dans le domaine de la linguistique) ²⁹», Eco répond que cette position « va bien au-delà de ce qu'autorise l'usage commun ³⁰». En effet, la sémiotique saussurienne ne tient pas compte du contexte, du référent, pour se limiter à une optique structurale. Dans la mesure où notre intérêt se porte sur l'interprétation des signes et que, selon Saussure, « il n'est pas au pouvoir de l'individu de rien changer à un signe une fois établi dans un groupe linguistique ³¹», il devient par conséquent difficile de nous situer selon une posture saussurienne.

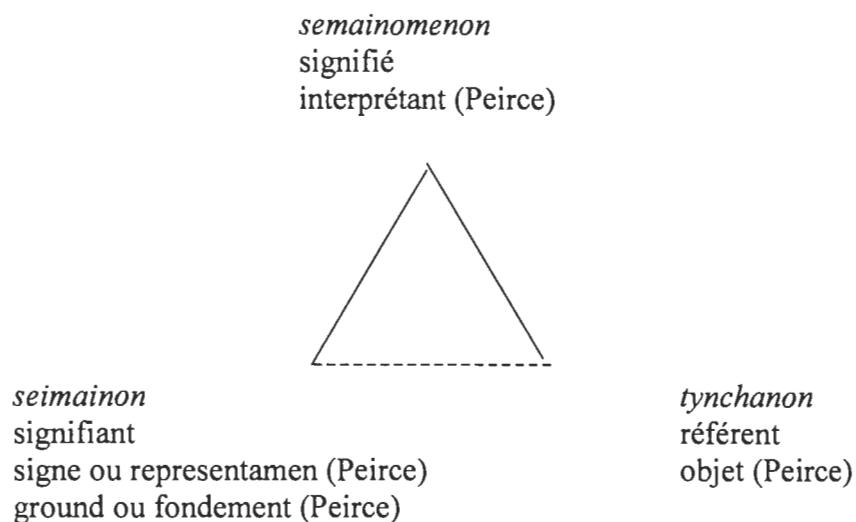
À l'instar d'Eco, nous nous situons plutôt dans l'optique de Peirce, qui envisage le signe comme étant triplement articulé, et non simplement binaire, à deux faces. Afin de clarifier notre propos, reproduisons le triangle qui représente le processus de signification, que nous avons modifié afin qu'il regroupe les dénominations stoïcienne, courante et peircéenne :

²⁸ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Payot, coll. « Payothèque », 1980 [1972, n.é.], p. 99.

²⁹ Umberto Eco, *Le Signe*, *op. cit.*, p. 33. Cette citation d'Eco renvoie à l'édition de 1966 du *Cours*. Pour notre part, ces propos traitant du référent se traduiraient ainsi : le signifiant est « arbitraire par rapport au signifié, avec lequel il n'a aucune attache naturelle dans la réalité » (Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 101).

³⁰ *Idem*.

³¹ Ferdinand de Saussure, *op. cit.*, p. 101.



Comme l'explique Catherine Saouter, dont les réflexions seront mises à contribution dans notre analyse, l'approche de Peirce permet d'étudier l'image, laquelle ne se laisse pas appréhender, décrire ou comprendre totalement selon un système binaire :

La linguistique est d'une utilité seconde pour une sémiotique du langage visuel. Son concept fondateur, la double articulation du signe, ne décrit pas les registres fondamentaux de l'image. L'intégration de la phénoménologie par la sémiotique de Peirce fournit les cadres indispensables à une approche du langage visuel, puisque l'image est avant tout en lien ontologique avec le monde sensible³².

³² Catherine Saouter, *Le Langage visuel. Éléments pour une approche sémiotique et diachronique des expressions visuelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000, p. 14.

De surcroît, la sémiotique peircéenne est dynamique et permet de considérer l'interprétation comme participant au processus de signification, jamais figé, contrairement au signifiant/signifié du structuralisme.

Une des notions importantes de la sémiotique peircéenne est sans contredit l'interprétant, situé au sommet du triangle représenté plus haut. L'interprétant correspond, selon la première sémiotique de Peirce, au troisième élément constituant du signe ou représentamen, donné selon Fisette « comme une interaction dynamique entre trois éléments ³³», les deux premiers étant le fondement et l'objet. Afin de démystifier quelque peu la pensée de Peirce, Fisette écrit à propos de l'interprétant :

[i]l ne s'agit pas d'une personne ni d'un interprète, mais bien d'une fonction. L'interprétant peut être saisi comme la résultante, la portée, l'aboutissement, la retombée, le destinataire, le datif du travail de sémiose opéré à l'intérieur du signe : en somme, il s'agit d'un état second du signe, le *plus* dont on a parlé plus haut ³⁴.

Cet interprétant devient ensuite le nouveau « ground », pour reprendre la terminologie de Peirce, ou fondement, qui se donnera à son tour à interpréter, ouvrant sur une mouvement de sémiose illimitée. L'approche de Peirce, dont s'inspirent Eco et Saouter, permet en somme d'appréhender globalement une diversité de signes, peu

³³ Jean Fisette, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

importe leur domaine, et revêt une importance capitale quand vient le temps d'analyser le processus d'interprétation des signes en rendant possible l'étude aussi bien du texte, de l'image que du parfum, et posant en quelque sorte les fondements d'une sémiotique polysensorielle.

4.1 Sémiotique de la réception

C'est justement ce mouvement de sémiose qui se trouve à la base de la sémiotique de la réception d'Umberto Eco, que ce dernier regroupe avec la théorie des mondes possibles issue de la philosophie du langage et qu'il met au service d'une sémiotique textuelle. Dans le roman de Michaud, comme nous l'avons évoqué plus tôt, les personnages sont constamment plongés dans un processus interprétatif. S'il représente davantage qu'une mise en abyme de l'activité lectoriale, *Portraits d'après modèles* met en scène des personnages interprètes (et non pas lecteurs) qui actualisent des contenus de signification compréhensibles en regard d'une sémiotique de la réception telle que l'a définie Umberto Eco. Pour celui-ci, l'activité de sémiose n'est jamais terminée, que l'objet (perçu et interprété) soit un texte, une chanson ou un tableau, qui correspondent à sa définition de l'œuvre d'art, posée comme

un message fondamentalement ambigu, une pluralité de signifiés qui coexistent en un seul signifiant [et dont] les poétiques sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives³⁵.

³⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965, p. 9-11.

Pour Umberto Eco, le texte est posé comme un tissu de signes : ouvert, interprétable, mais qui doit être entrevu dans sa totalité. Cet ensemble de signes est toutefois plus complexe qu'un tout où les mots sont fournis par l'auteur et le sens par le lecteur. D'ailleurs, Eco ne s'intéresse pas au « sens » à proprement dit, mais plutôt aux diverses significations possibles, nommées « possibilités interprétatives » dans la précédente citation. Succinctement, Eco écrit que le texte est en fait une « machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc³⁶ ». Or, qui dit « possibilités interprétatives » dit « interprète ». Eco formule par conséquent une théorie de l'interprétation voulant qu'un texte soit interprétable de façon plurivoque et ce, par un Lecteur Modèle. Ce Lecteur Modèle est construit par le texte et il n'est pas celui qui possède la *seule bonne* interprétation ; il peut formuler plusieurs interprétations, à l'intérieur desquelles vivent plusieurs fabulas ou mondes possibles³⁷ à partir de son encyclopédie, qui correspond à la somme des savoirs linguistiques, culturels, factuels, intellectuels, etc. qu'il a emmagasinés. Ce Lecteur devrait, idéalement, pouvoir actualiser tous les contenus de signification prévus par le texte, donc posséder une encyclopédie semblable à celle de l'auteur. Précisons que le texte en lui-même n'est pas un monde possible : c'est une portion de monde réel et « une machine à produire

³⁶ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Le Livre de poche, 1985 [1979], p. 29.

³⁷ Ce concept appartenant à l'origine à la philosophie du langage ou logique modale et développé entre autres par Rudolf Carnap et Saül Kripke sera défini plus en profondeur au sein du deuxième chapitre. Posons brièvement, pour le moment, que le monde possible se

des mondes possibles³⁸», celui de la fabula, ceux des personnages de la fabula et ceux des prévisions du lecteur. Dans la mesure où notre intérêt se porte sur l'activité d'interprétation à l'intérieur de la diégèse, nous envisagerons par conséquent cette diégèse en tant que *réel*, et les divers objets qui la composent (tableaux, photographies, etc.) en tant que *portions de monde réel*. Aussi les personnages de la fabula se trouveront-ils posés en tant que *lecteurs* ou *interprètes*.

4.2 Sémiotique visuelle et sémiotique de la présence

La spécificité de l'œuvre de Michaud résidant dans le fait que, à l'intérieur de la fiction, les personnages sont confrontés à des signes, à ce niveau de réel, majoritairement visuels, nous nous devons, afin d'être fidèle à cette optique, de les appréhender à l'aide d'une sémiologie du langage visuel. Bien que nous procédions à une étude de la perception, nous traduirons les phénomènes perceptifs en termes sémiotiques, de la même façon qu'a pu le faire le Groupe μ dans son *Traité du signe visuel*, où l'on montre « que la description qui a été donnée [des phénomènes de perception] peut aisément être retraduite en termes sémiotiques³⁹ ». En plus du traité du Groupe μ , composé de Francis Edeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet, nous mettrons à contribution les théories de Fernande Saint-Martin et de Catherine Saouter afin d'étudier l'interprétation des photographies et des tableaux

rapproche d'une hypothèse interprétative qui peut exister en regard des divers éléments du réel (dans le cas qui nous occupe, de la fiction ou de la représentation).

³⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 226.

dans le roman. Ces théoriciennes s'inscrivent aussi dans le sillage de Peirce et d'Eco, mais se concentrent sur le langage visuel. Compte tenu de la spécificité de ces approches théoriques, nous les intégrerons aux chapitres suivants afin que l'on puisse saisir plus aisément le rapport avec *Portraits d'après modèles* et aussi la pertinence d'approcher ce roman à l'aide de cette méthodologie particulière.

5. L'autre et la représentation mentale

Ces prémisses à propos du signe et du langage visuel demeurent essentielles à une étude de l'altérité au quotidien telle qu'elle se déploie dans le roman à l'étude. Le rapport à l'autre semble en effet fonctionner de façon similaire à celui des signes et des représentations mentales. Selon le Groupe μ , « [d]ans son fondement, la notion d'objet n'est pas foncièrement séparable de celle du signe ⁴⁰ ». Parallèlement, Maurice Reuchlin ajoute que « l'objet perçu est une construction, un ensemble d'informations sélectionnées et structurées en fonction de l'expérience antérieure, des besoins, des intentions de l'organisme impliqué activement dans une certaine situation ⁴¹ ».

Pour sa part, Éric Landowski écrit dans « Saveur de l'autre » que le rapport d'altérité peut avoir lieu aussi bien avec « une personne, une chose, un événement

³⁹ Groupe μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992, p. 95.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁴¹ *Ibid.*, p. 80.

[...] ⁴²», qui peuvent passer au statut d'objet représenté. La perception de l'autre en tant que sujet peut donc être assimilable à celle d'un objet, si nous excluons le facteur de reproductibilité⁴³ et en tenant compte de l'apport de la mémoire en rapport avec l'existence ou la permanence de l'autre (en tant qu'objet ou sujet). Le processus de reconnaissance d'un objet, sur le plan cognitif, passe par un apprentissage et, comme l'indiquent les auteurs du *Traité du signe visuel*, « [q]ui dit apprentissage dit *permanence*. L'objet a acquis cette permanence dès le moment où son existence cesse d'être soumise à la présence d'une stimulation physique ⁴⁴ ». En d'autres termes, le sujet percevant admet l'existence d'un objet qu'il peut se figurer par le biais de la représentation mentale, malgré son absence physique : la « représentation [...] donne à voir [un] objet, en tient lieu, est à sa place ; elle le rend présent quand il est lointain ou absent. Elle est donc le représentant mental de l'objet qu'elle restitue

⁴² Denise Jodelet, « Représentations sociales : un domaine en expansion », dans Denise Jodelet, dir., *Les Représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 37.

⁴³ Par ce terme, nous renvoyons ici au rapport type-occurrence tel que défini par Eco dans le signe et repris par le Groupe μ : « La figure elle-même peut à son tour changer de statut lorsqu'elle cesse d'être occurrence pour devenir type, mobilisant ainsi une activité mémorielle : on parlera alors d'*objet*. Cet objet peut connaître une complexité croissante si, cessant de se définir sur un plan strictement visuel, il est associé à d'autres informations provenant d'autres canaux sensoriels » (Groupe μ , *op. cit.*, p. 82). Le rapport avec un sujet fait bien sûr intervenir d'autres canaux sensoriels. Aussi, nous ne croyons pas que le rapport type-occurrence puisse intervenir dans le cas d'un sujet humain. L'appréhension polysensorielle d'un humain permettra, bien sûr, de le rattacher à la classe « humain », et plus précisément « masculin/féminin », « blanc/noir », etc. Mais dans la mesure où l'autre est perçu sous le mode individuel, donc qu'il est constitué de la somme particulière des diverses occurrences issues des différents types, il représentera sa seule propre occurrence (n'étant pas réductible), d'où l'élimination, dans le cas du sujet humain, du facteur de reproductibilité.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.

symboliquement ⁴⁵», ou sémiotiquement. De plus, Denise Jodelet souligne : « la perception ne devient pleinement active qu'au moment où intervient une activité mémorielle ⁴⁶», mais pour cela, il faut nécessairement que l'apprentissage se soit effectué alors que le sujet s'est naturellement trouvé en présence de l'objet, en présence de l'autre. Dans un contexte où coexistent une multitude de signes ou d'objets reliés à un sujet, la présence de ce sujet (malgré son absence) peut possiblement être ravivée par la coprésence entre le sujet percevant et les objets, ce qui constitue l'une des raisons pour lesquelles nous croyons que *Portraits d'après modèles* constitue un bon terrain d'étude.

Posons par conséquent une des hypothèses reliées à notre corpus : « Deux sujets s'étant déjà trouvés en coprésence (voire présents, en même temps, dans le même espace) sont susceptibles d'avoir entamé une relation d'altérité, puis de s'être forgé une représentation mentale de l'autre, conséquence de la perception. Par la suite, s'ils se trouvent éloignés spatio-temporellement, il leur est possible par une lecture (interprétation) des signes de recréer virtuellement l'autre (présentification, présence sémiotique) et la sensation de présence, malgré l'absence réelle dans l'espace-temps du sujet ». Chez Michaud, ce processus est susceptible de s'actualiser lors de la visualisation de photographies, de l'acte de peindre, de l'olfaction d'un écrin parfumé, etc., (ou dans ce processus combinatoire qui vise le même but : recréer

⁴⁵ Denise Jodelet, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 80.

l'autre à l'aide de divers signes, ceux-ci étant en coprésence avec le sujet percevant). Il s'agira donc d'observer et d'interpréter les signes de l'autre afin de voir si l'autre absent peut resurgir grâce à une sémiotique poly-modale, soit olfactive, visuelle et littéraire.

Si la mémoire est directement liée à la perception, à la reconnaissance et au souvenir, qu'advient-il lorsque le sujet percevant est atteint de pertes de mémoires, n'a qu'un souvenir partiel de l'autre ? Éric Landowski⁴⁷ apporte une réponse selon laquelle la lettre peut servir d'intermédiaire dans le processus de recréation de l'autre, puisqu'elle porte les signes scriptibles de cet autre, ses traces, et fait en quelque sorte office de métonymie grâce à laquelle le « tout » peut être reconstitué par le biais de la représentation mentale en dépit d'une mémoire auparavant fuyante. Dans *Portraits d'après modèles*, nous avançons l'hypothèse que la présentification dépasse le stade de la représentation mentale et vient se matérialiser (passe au statut d'objet grâce à l'intervention du sujet) dans le monde empirique intra-diégétique par le biais de la toile. Toutefois, cette représentation mentale, donc virtuelle, correspond-elle à celle actuelle, réelle, du passé ? La reproduction de cette représentation mentale sur la toile diffère-t-elle de la représentation mentale en elle-même ? Des signes de l'environnement immédiat, avec lesquels le sujet se trouve en coprésence, influencent-ils et modifient-ils son rapport avec le souvenir ? Sans répondre

⁴⁷ Éric Landowski, *Sémiotique de la présence. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

d'emblée à toutes ces questions, lesquelles seront éclaircies au chapitre trois, énonçons l'hypothèse selon laquelle nous croyons que non seulement la toile, mais aussi les photographies (même en tant qu'objet déjà construit) peuvent aussi être, à l'instar de la lettre, de ces formes sémiotiques révélant un langage motivé par l'absence et qui contribue à faire advenir la présence de l'autre par le biais des signes et leur interprétation.

Dans le cadre du présent mémoire, nous aurons l'occasion de constater à plusieurs reprises l'imbrication complexe, voire l'inséabilité de la perception et de l'interprétation dans *Portraits d'après modèles*. Ce rapport étroit s'actualise en effet non seulement au niveau de l'action, soit *ce qui est* raconté, mais aussi à un niveau plus formel, soit *comment* l'histoire est racontée.

CHAPITRE 2

INSTANCES PERCEPTIVES ET MONDES POSSIBLES : ENCYCLOPÉDIE, PERCEPTION ET INTERPRÉTATION

1. Théories de la lecture et postures interprétatives

Dans *Lector in fabula*¹, Umberto Eco a développé des théories de la lecture qui portent sur les inférences, prédictions et constructions d'un lecteur (modèle ou empirique²) qui se trouve à l'extérieur de l'œuvre analysée. En revanche, qu'en est-il de l'interprétation effectuée à l'intérieur même de la diégèse, par un lecteur faisant partie de la fiction ?

Nous pouvons rapprocher ce qui survient dans *Portraits d'après modèles* de ce que Lucie Hotte, dans *Romans de la lecture, lecture du roman*³, nomme « lecteur » et « scripteur » et qu'elle illustre avec l'exemple de *Trou de mémoire* de Hubert

¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

² Le Lecteur Modèle se distingue en effet du lecteur empirique, comme en témoigne cette citation d'Eco : « Un texte postule son destinataire comme condition *sine qua non* de sa propre capacité communicative concrète mais aussi de sa propre potentialité significatrice [sic]. En d'autres mots, un texte est émis pour quelqu'un capable de l'actualiser – même si on n'espère pas (ou ne veut pas) que ce quelqu'un existe concrètement ou empiriquement ». *Ibid.*, p. 64.

Aquin. À la manière de *Trou de mémoire*, *Portraits d'après modèles* contient une accumulation d'instances énonciatrices et d'instances interprétatives, à la différence qu'ici chaque instance cumule les deux rôles. De façon semblable à ce qui survient dans le texte d'Aquin, les instances énonciatrices – dans le présent cas plutôt perceptives – se contredisent et les instances interprétatives ne parviennent pas à établir de façon fixe les événements s'étant antérieurement déroulés. Il en va de même pour le lecteur externe, instance interprétative hors du texte.

Comme l'œuvre à l'étude présente plusieurs mises en abyme qui introduisent chacune un niveau de lecture où chaque sujet « focalisant » se trouve confronté à des images ou situations dont il n'a qu'une perception lacunaire, nous concentrerons notre attention sur le processus interprétatif intra-diégétique. Cette perception incomplète implique une plus grande part d'interprétation des signes perçus, interprétation qui *passé par* et *débouche sur* la formulation de divers mondes possibles qui dépendent à la fois du connu, de la perception et de l'interprétation de chaque personnage.

C'est en envisageant la perception, l'encyclopédie et l'interprétation comme trois concepts indissociables que nous étudierons le processus interprétatif dans le cadre du présent chapitre, processus qui nous permettra d'éclairer le fonctionnement

³ Lucie Hotte, *Romans de la lecture, lectures du roman. L'Inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001.

de l'interprétation des signes liés à l'autre, en plus de préparer à l'étude des diverses relations d'altérité que nous effectuerons au chapitre suivant. Le concept de « mondes possibles » d'Eco, hérité de la philosophie du langage, nous permettra tout d'abord de distinguer clairement chacune des instances perceptives dans ce roman où la narration se veut un entremêlement de trois récits de conscience. Nous axerons par la suite notre réflexion sur le rapport entre encyclopédie et interprétation, la seconde ne pouvant exister sans la première, et verrons comment cette dynamique s'établit dans *Portraits d'après modèles*. Les sémiotiques visuelle et de la réception serviront en dernier lieu à analyser, dans le roman, l'interprétation d'une photographie qu'effectue un personnage selon sa perception première et l'évolution de son encyclopédie et ce, en regard des trois plans de l'image tels que les établit, entre autres, Catherine Saouter⁴ et qui participent à la formation d'interprétations.

1.1 *Portraits d'après modèles* : une double posture interprétative

Avant de distinguer clairement les instances perceptives, faisons d'abord le point sur ce qui constitue une des particularités de *Portraits d'après modèles*, la double posture interprétative :

1) Celle au niveau intradiégétique : les instances interprétatives qui se trouvent dans le texte, soient l'homme, le modèle et le narrateur, qui construisent des mondes possibles fondés sur des déductions et des inductions à partir des signes

⁴ Catherine Saouter, *Le Langage visuel. Éléments pour une approche sémiotique et diachronique du langage visuel*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 2000.

qu'ils perçoivent. Par exemple, à partir de cinq photographies, l'homme et le modèle tentent de reconstituer les événements qui pourraient avoir eu lieu :

[...] c'est une possible fin et qui ne trahit pas l'image [les signes]. Pour le reste on verra, il n'est pas interdit d'inventer d'autres fins demain, ou de nouveaux recommencements⁵ (p. 62).

Pour chaque photographie, ils construisent un ou plusieurs mondes possibles⁶. S'il y a regroupement de ces mondes possibles, on assiste à la construction d'un monde possible global, d'une époque et d'un lieu donnés.

2) Celle au niveau extra-diégétique : le lecteur modèle classique, qui se trouve hors du texte, construit des mondes possibles au fur et à mesure de sa lecture par des inférences, des déductions, des prévisions. Toutefois, plusieurs mondes possibles se trouvent déjà dans le discours des personnages « homme » et « modèle », et plusieurs sont aussi suggérés par le narrateur-spectateur (qui déduit à partir de ce qu'il peut voir, peut entendre), ce qui influence grandement la propre construction de mondes possibles par le lecteur. De plus, ces prévisions ne seront jamais confirmées ou infirmées à cause de la fin ouverte du récit qui, à son tour, fait surgir de nouvelles hypothèses. Cette idée est d'autant plus forte que la multitude de possibilités se voit elle aussi suggérée par les personnages et le narrateur.

⁵ Andrée A. Michaud, *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, 1991, p. 62. Désormais, les renvois au texte de Michaud seront indiqués par le numéro de la page placé entre parenthèses.

2. De la perception à l'interprétation : instances perceptives et mondes possibles

Si plusieurs romans mettent en scène des personnages lecteurs comme en témoigne notamment l'étude de Hotte⁷, le roman de Michaud propose pour sa part des personnages interprètes : de discours, d'un parfum, d'un tableau, de photographies. C'est pourquoi, afin d'éclairer le fonctionnement de l'acte interprétatif à l'intérieur de la fiction, il importe d'élargir la définition du texte à celle de l'œuvre d'art que nous avons, avec Eco, définie plus tôt et dont les poétiques, nous le rappelons, « sont le projet d'un message doté d'un large éventail de possibilités interprétatives⁸ ». Dans *Portraits d'après modèles*, les personnages interprètent plutôt ce qui constitue, pour reprendre la définition de Saussure, « le fonctionnement des signes au sein de la vie sociale⁹ », une vie sociale qui, dans le présent cas, se situe à l'intérieur d'une fiction romanesque.

L'un des éléments qui permet de faire la lumière sur le processus interprétatif de *Portraits d'après modèles* est sa narration, qui oscille constamment entre plusieurs points de vue, rejoignant ainsi les mots de Iouri Lotman dans *La Structure du texte artistique* : « ce qui est propre à un système de communication générale, entrant dans

⁶ La notion de « mondes possibles » sera définie un peu plus loin dans le présent chapitre.

⁷ Lucie Hotte, *op. cit.* L'auteure se penche notamment sur plusieurs des romans de Gérard Bessette, Hubert Aquin, Réjean Ducharme, Jacques Godbout et Robert Lalonde.

⁸ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1965, p. 9-11.

⁹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris, Payot, coll. « Payothèque », 1980 [1972 n.é.], p. 33.

l'ensemble spécifiquement structurel du texte est perçu comme individuel ¹⁰». La façon dont le récit est raconté étant très particulière, la seule utilisation de la narratologie traditionnelle ne permettrait pas d'éclairer totalement l'œuvre. En effet, Jacques Fontanille fait remarquer que «l'examen des différentes théories narratologiques montre une belle unanimité dans l'exclusion de l'observateur ¹¹». Il attribue notamment cette omission à une raison de nature historique :

Les principales thèses narratives ont été conçues dans les années 60-70, après la grande fièvre cinémato-perspectiviste de l'après-guerre, et dans le contexte de structuralisme antimentaliste, où les accusations de "psychologisme" fleurissaient comme des anathèmes ; pas question, à cette époque, d'admettre parmi les instances du récit un sujet "cognitif"¹².

À cette possible cause, Fontanille ajoute de plus celle de l'adéquation entre l'énonciataire réel et l'observateur fictif :

pour des raisons de matière de l'expression, un énonciataire réel, en chair et en os, considère que l'existence d'un observateur dans le tableau ou le film va de soi, puisque le regard (réel) de l'un coïncide avec le regard (fictif et simulé) de l'autre ; en revanche, pour ce même énonciataire réel, l'activité perceptive de lecture n'a plus rien à voir avec l'activité cognitive (fictive et simulée) de l'observateur dans le texte¹³.

¹⁰ Iouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, p. 50.

¹¹ Jacques Fontanille, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989, p. 37.

¹² *Idem.*

¹³ *Idem.*

Si Fontanille fait remarquer que Gérard Genette a négligé le rôle de l'observateur¹⁴, il souligne en revanche l'apport de Jaap Lintvelt, dont les travaux ont su prendre cet aspect en considération. Dans son *Essai de typologie narrative*¹⁵ sur les points de vue, Lintvelt postule l'existence d'un type narratif neutre, différent des types auctorial et actoriel. Ce type narratif précis se distingue, entre autres, par sa perspective narrative, qui correspond à la « focalisation d'une caméra »¹⁶. *Portraits d'après modèles* oscille pour sa part constamment entre les types neutre et actoriel, dont les traits distinctifs respectifs ne conviennent par ailleurs pas totalement. Cela nous incite par conséquent à regrouper l'étude narrative avec la théorie des mondes possibles d'Umberto Eco, intimement liée aux trois notions qui nous intéressent. Inspirée par la logique modale, cette théorie nous apparaît être la meilleure approche pour faire le point sur la perception et l'interprétation dans *Portraits d'après modèles*.

2.1 Les mondes possibles, de Kripke à Eco

En résumé, pour Kripke¹⁷, un système logique n'a pas de valeurs de vérité en lui-même, mais seulement par rapport à des choix sémantiques. À l'instar de ce que

¹⁴ *Ibid.*, p. 38, à propos de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973 et Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

¹⁵ Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1981.

¹⁶ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷ Voir à ce sujet : Saul Kripke, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982. Jaako Hintikka avait fait paraître, en 1975, *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities* (Boston, D. Reidel, coll. « Synthese Library », 262 p.), où il proposait, comme son titre l'indique, de nouveaux modèles en logique modale, qui seront raffermis par Kripke dans *La Logique des noms propres*.

Jaako Hintikka avait avancé en 1975¹⁸, les mondes possibles sont envisagés par Kripke comme des univers logiquement possibles, des mondes stipulés. Il peut y avoir, mais cela n'est pas obligatoire, une relation d'identité entre les propositions du monde actuel et des mondes possibles en termes de ressemblance qualitative. Jusqu'à là, la sémantique de la logique modale avait surtout porté sur des domaines¹⁹ fixes, c'est-à-dire que le domaine d'individus était commun à tous les mondes possibles. Or, dans la mesure où il est possible d'attribuer un domaine d'individus différent à chacun des mondes possibles, une sémantique à domaines variables peut voir le jour. À partir de cette prémisse, des philosophes tels Kripke et Hintikka²⁰ ont développé des logiques dites « libres », où, par exemple, des individus présents dans le monde

¹⁸ Jaako Hintikka, *op. cit.* Ajoutons que c'est Rudolf Carnap, dans *Meaning and Necessity*, qui « a montré la voie conduisant aux sémantiques des mondes possibles, dont le développement n'a cependant commencé pour de bon qu'aux environs de 1960 avec les travaux de Kripke, Hintikka, Kanger et autres », Georges Kalinowski, *Sémiotique et philosophie. À partir et à l'encontre de Husserl et de Carnap*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamin, coll. « Formes sémiotiques », 1985, p. 231.

¹⁹ La notion de « domaine » ne se trouve que peu clairement définie en philosophie. Aussi la définirons-nous, dans le présent mémoire, à l'aide d'un exemple. Le mot dont la signification serait la plus près de « domaine » serait « monde ». En effet, longtemps les logiciens n'ont envisagé la valeur de vérité qu'en référence au monde empirique qui est le nôtre : ainsi s'établissaient les relations d'identité d'un domaine à l'autre. La lecture de Kripke rend très limpides les raisons qui ont poussé Eco à emprunter le concept de « monde possible » à la philosophie du langage. Cet extrait de *La Logique des noms propres* montre la richesse, pour les littéraires, de ces considérations de non-identité d'un domaine à un autre : « Ce serait une situation dans laquelle certaines créatures [...] qui habiteraient cette planète, seraient sensibles, non à la lumière, mais aux ondes sonores, et y seraient sensibles exactement de la même façon que nous sommes sensibles à la lumière. Si c'est le cas, alors, [...] c'est de ce phénomène que nous parlons quand nous évoquons d'autres mondes possibles : nous n'utilisons pas « lumière » comme une expression *synonyme* de « tout ce qui provoque en nous l'expression visuelle, tout ce qui nous permet de voir » ; la lumière pourrait en effet exister sans toutefois nous permettre de voir ; et ce qui nous permet de voir aurait pu être autre chose ». Saül Kripke, *op. cit.*, p. 119.

actuel peuvent être absents dans les mondes possibles et vice-versa. Ces logiques libres, qui dans le cas d'une sémiotique littéraire portant sur des œuvres de fiction permettent d'envisager le texte comme un monde en soi, ont fortement inspiré Eco selon qui « [d]u point de vue d'une sémiotique textuelle, un monde possible est un monde plein [...] ou meublé, [...] dont il nous faut connaître les individus et les propriétés²¹ ». En d'autres termes, c'est dans le but de constituer une catégorie de monde possible plein afin de servir une sémiotique du texte narratif que le sémiologue s'inspire de la logique modale :

Le monde possible est là dans le sens où est là le signifié d'un mot : à travers différents interprétants, je peux en donner la structure componentielle. [...] Et s'il est permis de représenter le tissu d'interprétants qui constitue le sé [chat], pourquoi ne serait-il pas permis de représenter le tissu d'interprétants qui constitue l'univers où agit le chat botté²²?

Eco s'attarde donc à des problèmes sémantiques, en ce sens qu'il est loin de se préoccuper de la réalité du monde possible en rapport au monde réel. Aussi envisage-t-il, à l'instar de Kripke, les événements comme possibles dans la mesure où le monde possible à l'intérieur duquel ils se déploient les « accepte ». Chez Michaud, le roman constitue à prime abord un monde possible pour le lecteur hors de la diégèse. Mais, à l'intérieur même de ce premier monde possible s'en tissent d'autres, qui sont

²⁰ En plus de *The Intentions of Intentionality...*, voir à ce sujet Jaako Hintikka, *L'Intentionnalité et les mondes possibles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Lille, coll. « Opusculum », 1989, toutefois paru après *Lector in fabula*.

²¹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, op. cit., p. 158.

développés par les personnages évoluant à l'intérieur de la fiction : ce sont précisément ceux-ci qui nous intéressent.

2.2 Narration et instances perceptives dans *Portraits d'après modèles*

Si le flou fait partie intégrante du récit de *Portraits d'après modèles*, qui se déroule constamment dans un épais brouillard – aussi bien au sens figuré que littéral, la ville portuaire étant plongée dans le brouillard –, il en va de même en ce qui concerne la narration, qui en accentue le caractère hypothétique et participe de ce que l'on pourrait nommer une « stratégie du flou ». L'écriture est presque dépourvue de ponctuation : par exemple, aucun tiret n'indique clairement les prises de paroles, ce qui entraîne une incertitude quant à savoir si les mots sont réellement échangés entre les deux personnages (peintre et modèle) ou s'ils sont le fruit de l'imagination du narrateur : « Pourtant elle fait ce qu'il demande lorsqu'il dit reprenez la photo du boudoir et recommencez-là, mais cette fois mettez-y le parfum, et mettez-y du son, une musique douce qui viendrait du hors-champ, d'un lieu de la maison que vous inventerez » (p. 46). *Portraits d'après modèles* fait donc cohabiter plusieurs points de vue narratifs, la plupart du temps en focalisation interne – du moins en ce qui concerne l'interprétation des images. De temps à autre, lorsque les pensées des personnages sont rapportées au « il » ou au « elle », nous pourrions croire qu'il s'agit d'un narrateur omniscient. Or, comme celui-ci se situe spatio-temporellement à l'intérieur de la diégèse tout en ne participant pas à l'action ni en étant jamais

²² *Ibid.*, p. 163.

nommé, le doute subsiste. Aussi, la majorité du temps, le narrateur ne rapporte-t-il que ce à quoi il a accès du point où il se trouve (ce qu'il voit, ce qu'il entend de sa situation spatio-temporelle), pour remplir les blancs, inventer, créer à partir du déjà-vu, des signes qui lui sont perceptibles :

En fait on ne sait pas ce qu'il y a devant, ce qu'il y aurait si l'image n'était pas ouverte pour nous laisser voir cet appartement. Alors on suppose un mur blanc, par association avec les autres murs. Ce qu'on voit en effet se limite à l'entrée, à droite, et au mur qui fait place à la position qu'on occupe [...] (p. 12-13).

La particularité du récit réside de fait, aussi en ce qui a trait à la narration, dans l'incertitude. Nous aurions pu appréhender *Portraits d'après modèles* selon l'approche narratologique de Lintvelt, mais le récit, dans sa macrostructure, pose problème : au fil de la lecture, il demeure impossible de savoir si l'observateur invente chacune des paroles échangées par les personnages (à partir du mouvement de leurs lèvres), ou si, lors des échanges verbaux entre le peintre et la femme-modèle, nous avons affaire à un autre type de narration. Afin d'éviter la confusion, nous préférons par conséquent emprunter la terminologie de Husserl et parler d'instances perceptives²³, dont trois sont primordiales :

²³ Ce terme de Husserl nous apparaît en effet, pour la présente étude, le plus juste (Edmund Husserl, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1991). Aussi, nous croyons qu'il peut à la fois regrouper, dans ce contexte précis, les instances narrative et interprétative établies par Lucie Hotte, *op. cit.* Comme le démontre le présent chapitre, ces actes sont, dans *Portraits d'après modèles*,

- 1) Tout d'abord, celle du narrateur hors de l'histoire, qui raconte toutefois de l'endroit où il se trouve – le décor dans lequel évoluent les personnages –, mais ne participe pas à l'action. La citation précédente correspond à cette instance.
- 2) Ensuite, celle de l'homme, qui trace des récits selon sa mémoire, qu'il superpose au réel des photographies :

Car cela ne faisait plus aucun doute à ses yeux, cette femme est le pivot autour duquel s'articule l'image, dont il ne saisira la configuration réelle que lorsqu'il aura retrouvé qui elle est, et ce qui lui permet de rester là, alors que tous les invités sont retournés chez eux (p. 72).

- 3) Finalement, celle du modèle, qui formule des hypothèses sur l'histoire de photographies que l'homme lui présente et considère aussi le discours de l'homme – partiel puisque reposant sur un souvenir amoindri – qui tente de guider ses interprétations :

Cette nuit elle a choisi une autre image, malgré l'insistance de l'homme pour qu'elle reprenne encore la même [...]. Elle a dit que peut-être ils avaient commencé cette histoire à l'envers, et qu'il aurait fallu partir d'ailleurs, du salon ou du port, du jardin (p. 57).

indissociables ; l'instance narrative n'effectuant jamais de narration objective, la perception et l'interprétation entrent toujours en ligne de compte.

Les précédents passages issus de *Portraits d'après modèles* démontrent la pertinence de parler d'instances perceptives. En plus, ils permettent déjà de constater l'omniprésence de l'interprétation liée à la perception. De fait, celle-ci débouche directement sur la formulation de mondes possibles : dans le cas de l'homme, les signes qu'il perçoit mènent à un tissu d'interprétants, un monde possible où la femme représente la clé de l'énigme ; dans le cas du modèle, la construction de mondes possibles provient plutôt du rapport entre les signes de l'image présente et ceux des autres photographies. La perception de l'ensemble des signes et la relation qu'ils entretiennent entre eux amènent la femme à tisser un monde possible qui compose une sous-diégèse « constituée d'actions et d'événements dont on reconstitue l'ordre logique et chronologique en fonction d'un espace et d'une temporalité *représentés* [l'auteure souligne] ²⁴ ». Cet espace et cette temporalité sont représentés par les photos, lesquelles forment un récit possible lorsque considérées les unes par rapport aux autres. Seulement, l'ordre événementiel de ce monde possible n'est peut-être pas celui du monde actuel qui, hypothétiquement, débiterait au port ou au jardin...

3. Encyclopédie et perception

Ces considérations nous mènent à l'encyclopédie, « système de règles fournies par la langue dans laquelle le texte est écrit et par la compétence idéologique à laquelle par tradition cette même langue renvoie²⁵ », dont la construction de mondes

²⁴ Catherine Saouter, *op. cit.*, p. 121.

²⁵ Umberto Eco, *Lector in fabula*, *op. cit.*, p. 95-96.

possibles dépend directement. Dans le cas de *Portraits d'après modèles*, la notion d'encyclopédie déborde le simple cadre linguistique. Ainsi, nous adhérons au propos de Catherine Saouter, qui rapproche le fonctionnement général de l'interprétation du texte, dont l'encyclopédie et les inductions font partie, de celui de l'image : « Umberto Eco a dit du texte qu'il était une machine à interprétation. Nous pouvons dire, avec Pierre Francastel, exactement la même chose avec l'image²⁶ ». Toujours selon une perspective intradiégétique, l'encyclopédie des personnages de *Portraits d'après modèles* serait constituée non seulement de leur connaissance de la langue, mais aussi d'un savoir événementiel. Ces savoirs linguistiques et événementiels, regroupés à une connaissance minimale des objets du monde représenté, permettent la formulation de mondes possibles. Ces derniers, forgés par la femme-modèle et l'homme, différent, dans la mesure où les deux protagonistes n'ont pas le même vécu, les mêmes connaissances.

Concentrons-nous pour l'instant sur la relation générale qu'entretiennent l'homme et la femme avec les photographies. La femme-modèle et le peintre construisent des mondes possibles à partir des signes perçus, qui sont objectivement identiques, et de leur expérience personnelle, qui diffère. Les deux encyclopédies ne sont donc pas équivalentes : l'homme n'a qu'un accès partiel à sa mémoire (ce qui a modifié sa perception de la réalité) et refuse, durant bien longtemps, de regarder les photographies, par crainte de « comparer le rendu de l'image avec celui du temps »

²⁶ Catherine Saouter, *op. cit.*, p. 13.

(p. 90). La femme-modèle, quant à elle, possède peu de connaissances susceptibles d'entraîner la création de fabulas qui se rapprocheraient du monde actuel, par ailleurs jamais divulgué, contrairement à ce qui survient dans la plupart des romans policiers. Son « connu » correspond aux informations que l'homme veut bien lui laisser savoir, ceux-ci ne se connaissant pas avant.

Clarifions brièvement, sans entrer en profondeur dans le processus d'altérité pour le moment, la relation qui unit la femme-modèle et l'homme, ce dernier agissant en quelque sorte en tant que pourvoyeur de connaissances. En effet, une brève analyse de l'incipit nous signale l'importance de l'homme, celui autour de qui tout gravite, comme les nombreux « il » le désignant nous le démontrent. Dans cet incipit qui contient clairement chacun des thèmes centraux du roman, l'aspect « liquide » contenu dans le texte apparaît aussi. Regroupées autour du lexique aquatique de l'incipit, les nombreuses allitérations en « l » mettent l'emphasis sur l'élément liquide, impossible à saisir sauf lorsqu'il est devenu glace. Merleau-Ponty lui-même ne représentait-il pas le temps par un fleuve ? De fait, c'est dans le fleuve que Léna est disparue, c'est avec le cours du fleuve que son corps s'est éloigné et, avec lui, la mémoire de l'homme, ce dernier reliant toujours l'image de la femme et le fleuve dans la globalité du roman, plongé dans un « brouillard d'hiver » (p. 24) qui débouche sur un flou perceptuel constant. Aussi, les autres allitérations en « f », « v », « s » peuvent évoquer, en regard du roman en entier, la fuite de la mémoire. Cela fait en sorte que, quoique la femme-modèle ne soit pas évoquée dans l'incipit,

celui-ci renferme toutes les raisons de son passage dans la vie de l'homme, pour qui elle deviendra un simple outil dans le processus du ressouvenir, en étant uniquement présente pour ramener la mémoire fuyante, pour dissiper le flou omniprésent chez l'homme.

Sans le discours de l'homme, les signes ne signifient rien pour la femme. Aussi, pourrions-nous dire « sans encyclopédie, pas d'interprétation » : « [...] elle ne sait que faire des photos qui sont là et qui ne lui appartiennent pas » (p. 28). La femme-modèle doit de fait effectuer de constants allers-retours de l'image au contexte afin d'élargir ses connaissances et d'être en mesure de tirer une interprétation valable, le discours de l'homme constituant l'unique référence qui permet à la femme de reconstruire l'histoire des photographies. Comme nous ne savons rien du passé de la femme, nous croyons qu'elle s'approprie le passé de l'homme afin de forger sa propre encyclopédie. Le discours de l'homme devient alors contexte interprétatif, voire impératif d'interprétation. En effet, chaque fois, sauf une, que l'homme s'adresse au modèle, il le fait sous le mode de l'obligation et ce, dès le départ :

C'est ce qu'il lui dit à l'instant, qu'il aimerait qu'elle lui serve encore d'intermédiaire, lui raconte autrement le contenu de cette boîte qu'il redoutait d'ouvrir, craignant les possibles contradictions entre toutes ces images et le peu qu'il lui en restait. Il lui dit tout est là, dans ces images et ce parfum. [...] Il lui dit qu'il n'y a rien à faire, qu'il faut sentir et regarder et toucher avec ses mains, essayer de comprendre ainsi. [...] [L]'homme insiste, dit qu'il ne la croit pas et qu'il ne fallait pas le suivre au fleuve si elle ne voulait pas savoir ce qu'il y avait dessous (p. 28).

L'emploi du verbe « comprendre », présent dans l'extrait et réitéré deux fois dans la phrase suivante prononcée par le modèle, montre bien comment les deux personnages se trouvent plongés dans un processus interprétatif – herméneutique –, tentant d'atteindre la strate inférieure, afin de donner un sens à ces images ; ajoutons que la femme-modèle « croit qu'il lui faudra aller jusqu'au plus profond des photos, gratter l'image jusqu'à la transparence » (p. 74). Précisons que c'est au moment où elle est devenue un outil essentiel dans le processus de recreation de l'autre perdue que la femme se voit forcée de tirer des interprétations. Puis, l'homme amplifie ses recommandations, utilisant parfois des verbes qui invoquent une instance supérieure, pour laisser croire que le discours de la femme à propos des photographies s'inscrit dans l'ordre des choses :

Celui-ci crie qu'elle n'a pas fini, qu'il ne *faut* rien lui cacher, qu'elle *doit* lui parler d'eux et de la pièce où ils se trouvent [...], qu'il *faut* épuiser cette image jusqu'à ce qu'elle perde ses couleurs [...]. Alors elle ressort la photographie, malgré la rage et la fatigue, et malgré l'incompréhension [nous soulignons] (p. 33).

En définitive, c'est le contexte syntagmatique dans lequel évolue la femme qui formera son encyclopédie et guidera ses interprétations, tandis que celles de l'homme relèvent plutôt du paradigmatique, tentant de superposer les représentations mentales qui ont subsisté au présent de l'image réelle. Néanmoins, la femme se voit obligée de référer à un passé qui n'est pas le sien mais qu'elle s'appropriera, afin de suggérer un

sens aux photographies. Inversement, c'est au contact de la femme, de son corps et de son discours que les représentations mentales de l'homme se modifieront en de nouvelles interprétations.

Pour clore cette partie qui nous mènera à l'interprétation de l'image dans le texte, soulignons que *Portraits d'après modèles* porte en lui-même un discours sur les possibilités interprétatives. À la lecture de l'extrait suivant, nous percevons clairement la conscience de l'auteure en ce qui a trait aux conditions d'interprétation :

Ils ont fait cela tout un hiver, janvier et février, ont fait revivre ces images que l'homme a ramenées d'un voyage, d'une ville qu'il a pu inventer, tout comme elle doit inventer les histoires, alors que la boîte a peut-être été trouvée quelque part dans la rue, ou chez quelque antiquaire qui aurait reconnu le client, serait allé chercher la boîte dans son arrière-boutique, en prenant soin d'y mettre le parfum qu'il fallait à la femme, et qui l'aurait remise à l'homme en parlant de l'endroit où l'on aurait trouvé cette boîte, enfoncée dans la boue d'un rivage, près de quelque rivière ou fleuve transportant les déchets d'une cité immense. Cela aurait suffi à l'homme, et il serait parti avec la boîte (p. 87).

Ici, le discours porte les marques de possibilités diverses, à la fois par l'emploi du mode conditionnel qui témoigne de la construction d'hypothèses (« aurait reconnu », « serait allé », etc.), l'utilisation de « peut-être », « adverbe de modalité marquant le doute, indiquant que l'idée exprimée par la proposition ou une partie de la proposition

est une simple possibilité²⁷», de même que par l'emploi des verbes « devoir », « marquant la vraisemblance, la probabilité, l'hypothèse²⁸ », et « pouvoir », véhiculant en lui-même la possibilité. Nous ne pouvons en effet qu'envisager la différence au niveau des interprétations qu'aurait forgées la femme si, comme l'auteure le suggère hypothétiquement, la boîte n'avait pas appartenu à l'homme, *en réalité*. En une période de mouvances où de multiples interprétations sont possibles et où même l'Histoire est envisagée en tant que récit, le fait que cette conscience des possibilités interprétatives soit inscrite à même le texte nous incite à pousser plus avant l'étude de l'interprétation.

4. Interprétations de l'image dans le texte

Après avoir observé les notions d'instances perceptives, de mondes possibles et d'encyclopédie, voyons comment elles interviennent spécifiquement dans le processus d'interprétation des photographies – de l'image dans le texte –, objets centraux du récit.

Selon Catherine Saouter, « [l]e discours verbal est toujours second par rapport au langage visuel²⁹ ». La théoricienne considère aussi « les expressions visuelles

²⁷ Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993, p. 1655.

²⁸ *Ibid.*, p. 633.

²⁹ Catherine Saouter, *op. cit.*, p. 14.

comme relevant d'un langage en propre que le langage verbal traduit³⁰ ». Dans *Portraits d'après modèles*, c'est plutôt l'inverse qui se produit. Des mots servent à décrire des photographies que les personnages doivent décoder et interpréter, sans que nous n'ayons jamais accès aux véritables images, de toute façon inexistantes. Ainsi, ce sont les mots qui font naître des images chez le lecteur externe, images qui ne dépasseront cependant jamais le stade de la représentation mentale pour venir se matérialiser dans le monde empirique... Posons le lecteur externe en tant que lecteur modèle : élaborant ses propres mondes possibles en regard à la fois des signes qui se donnent à lui et de sa propre encyclopédie, celui-ci se prêterait au jeu de la fabula en se figurant un monde possible où évoluent les personnages et dans lequel les photographies existent. Aussi, ce sont des images et non des mots que l'homme et la femme doivent interpréter. Comme nous l'avons déjà souligné, nous rapprochons le fonctionnement général de l'interprétation du texte de celui de l'image, et ce à l'instar de Saouter, Eco et Francastel. Nous aborderons par conséquent l'interprétation des photographies (en mots) à l'aide de la sémiologie visuelle qui participe d'une sémiotique générale, nous l'avons déjà remarqué, héritée de Peirce, de laquelle à la fois Eco et Saouter s'inspirent.

³⁰ *Idem.*

Selon Saouter,

[t]oute image offre [...] deux plans de constitution, un plan premier, le plastique, un plan second, l'iconique, puis un plan d'interprétation, plan de troisième niveau : toute image est à la fois construction langagière et un état d'interprétation³¹

et ce, dès qu'une image (publicité, tableau, dessin, photographie, etc.) est perçue. Dans *Portraits d'après modèles*, c'est en effet ce qui se produit comme en ont témoigné plus tôt les citations à propos des instances perceptives. Nous assistons de plus dans le roman à une évolution et à une modification de l'interprétation initiale, dont les mutations subséquentes sont attribuables à un apport de connaissances.

Penchons-nous sur la première photographie, celle du boudoir, dont la femme choisit initialement de raconter l'histoire. Cet épisode se déroulant alors que la femme et l'homme se côtoient depuis peu et qu'ils ne savent rien l'un de l'autre, l'interprétation de la femme est à ce moment très descriptive, la part de subjectivité étant beaucoup moins grande que par la suite. Il convient alors, dans un premier temps, de procéder à une sorte d'inventaire des contenus de l'image qui constituent le plan plastique :

Elle choisit la première [photographie], autrement elle ne saurait pas, et elle dit qu'on y aperçoit un homme et une femme, de dos, si bien qu'on ne peut

³¹ *Ibid.*, p. 101.

voir leurs visages. Ils sont dans un boudoir, croit-elle, un intérieur, la nuit, et regardent dehors par une large fenêtre ouverte sur un jardin, un parc, c'est-à-dire un espace non obstrué par d'autres maisons ou lumières. L'homme est grand, dit-elle, à peu près aussi grand que vous, et il porte un habit de soirée. [...] La femme, poursuit-elle, serait plutôt petite, mais peut-être est-ce une impression renforcée par la taille de celui qui se tient tout près d'elle (p. 31-32).

Le support « photographie » oriente dès le départ l'interprétation, puisqu'il introduit un lien indiciaire entre l'image et les objets représentés. Comme ce sont les conditions de lumière de la scène qui ont laissé une empreinte sur la pellicule photographique, la puissance de vérité de l'image s'en trouve accrue. La femme cherche par conséquent des points de repère réels, qui seraient issus du contexte référentiel de l'homme, voire qui le concerneraient directement : « à peu près aussi grand que vous ». Aussi la perception n'est-elle jamais un acte objectif, le point de vue du spectateur passant toujours par sa conscience. François Rastier nous rappelle, en effet, que même les sciences objectives contiennent une part de subjectivité, puisqu'« [e]n physique quantique par exemple, la situation de l'observateur fait partie de la situation expérimentale ³² ». Dans *Portraits d'après modèles*, même si la femme veut simplement décrire l'image, son interprétation en est indissociable, puisque si la description avait été totalement objective, aucune inférence n'aurait été présente dans le discours de la femme qui, pourtant, avance rapidement des

³² François Rastier, « Herméneutique matérielle et sémantique des textes », dans J.-M. Salanskis, F. Rastier, R. Scheps, *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1997, p. 145.

hypothèses : la pièce serait un boudoir, la fenêtre donnerait sur un jardin ou un parc, etc.

Plus l'observation se déploie dans le temps, plus les inférences se multiplient, plus les tissus d'interprétants prennent forme pour constituer l'activité sémiotique, déjà inscrite dans les trois plans de l'image cités plus haut par Saouter. Aussi, les interprétations de la femme s'entrecoupent par moments des révélations du peintre, qui développeront, voire même façonneront, son encyclopédie et lui donneront des outils de connaissance susceptibles d'amener chez elle la construction d'un monde possible qui s'apparenterait au monde actuel passé, dont l'homme n'a retenu que des bribes. Observons l'apport de l'encyclopédie dans le passage suivant, dont nous ne retenons que l'essentiel puisque sa longueur est d'environ quatre pages :

Elle reprend la photo pour la énième fois et essaie d'y entendre et d'y voir ce que l'homme voudrait. Elle dit c'est en été, la nuit, dans un petit boudoir faiblement éclairé. On devine l'été à la fenêtre ouverte, et au parfum léger qui pénètre la pièce, une odeur de lilas, je crois, on est donc au début de l'été. Un homme et une femme sont là, en vêtements de soirée qui nous parlent aussi de l'été. [...] La couleur de la peau [de la femme] suggérerait pourtant l'hiver, mais il faut se rappeler que c'est la fin de juin. Quant à la peau de l'homme [...], elle est déjà bronzée, mais c'est parce qu'il arrive d'un long voyage en mer. [...] Il doit être arrivé depuis deux ou trois jours, car la femme a organisé une soirée, comme elle le fait toujours (p. 46-47).

Ce passage renvoie davantage au plan iconique, même s'il reprend les composantes du plan plastique. C'est à la lumière des révélations de l'homme que la femme

indique clairement que la scène photographiée se déroule en été. Les connaissances de la femme, si l'homme dit vrai, s'en trouvent donc élargies. Ainsi, c'est après que le peintre lui a dit que Léna recevait souvent des hommes dans cette maison et qu'elle sait que cette maison est située près d'un port que la femme tisse une relation entre ces divers objets, pour formuler un monde possible dans lequel l'homme serait un marin. Seulement, l'interprétation va beaucoup plus loin et en vient à déborder le cadre. La femme va au-delà de l'agencement de signes qui se trouve devant elle pour se figurer le « tissu d'interprétants » qui forme ici l'univers de Léna, où le son est aussi présent :

On entend la musique qui vient de la salle à côté, et le bruit des conversations, des rires, du cristal et de l'argenterie. [L'homme et la femme] se sont retirés un instant pour mieux entendre la musique, l'air qu'ils ont baptisé le leur, et dans quelques secondes, l'homme va poser un bras autour des épaules nues de la femme [...] (p. 48).

Si l'image était au départ fixe et silencieuse, l'interprétation de la femme l'a rendue mouvante et sonore, et a pu faire en sorte que les représentations mentales de l'homme, à qui elle raconte cette histoire, le sont devenues aussi, glissant à leur tour d'interprétant à interprétant pour sans doute dépasser les mots de la femme, de la même façon que ceux-ci ont dépassé les signes de l'image.

La précédente citation, qui témoigne d'un fragment de la vie passée de l'homme telle que la perçoit la femme-modèle, permet de plus d'entrevoir les

diverses relations d'altérité, ambiguës, qui se tissent entre les personnages. Celles-ci se déploient aussi bien à l'intérieur de l'image, au passé, qu'à l'extérieur de celle-ci, au présent de l'énonciation. Car, si le flou est perceptible au niveau de la narration et de la perception, il en va de même en ce qui concerne les diverses relations d'altérité qui ne se limitent pas, dans *Portraits d'après modèles*, aux personnages, mais s'étendent aussi à d'autres catégories de la tradition philosophique telles le réel et la fiction, l'actuel et le virtuel, le monde et l'image.

CHAPITRE 3

ANALYSE DE *PORTRAITS D'APRÈS MODÈLES* : ALTÉRITÉ, MOUVANCES SPATIO-TEMPORELLES ET PRÉSENTIFICATION

1. Introduction : présentification et présence sémiotique

Dans *Présences de l'autre, Essais de socio-sémiotique II*¹ (1997), Éric Landowski s'intéresse entre autres à la présentification, issue d'une sémiotique des situations, qui elle-même débouche sur une sémiotique de la présence. Landowski oppose la perspective née du système saussurien à celle qui pose le donné externe « – les états de choses réels – comme premiers et dotés d'un pouvoir explicatif² ». Plutôt que de choisir entre ces deux orientations, le théoricien en propose une troisième : c'est le discours, en tant qu'acte d'énonciation effectué en situation et *produisant du sens* qui l'intéresse dans ce cadre. Landowski aborde le discours en tant que « *praxis* énonciative liée à l'expression passionnelle du rapport à l'Autre en tant qu'absent, mais saisi comme instance *présentifiable*³ », c'est-à-dire une présence qui advient sémiotiquement, par un travail sur des formes sémiotiques. De la même

¹ Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

² *Ibid.*, p. 197.

³ *Ibid.*, p. 198.

façon que le rapport signifiant/signifié ne se trouve plus figé à la lumière des théories actuelles, il en va ainsi du rapport entre le même et l'autre, lié lui-même à la présence/absence. Cette présence/absence occupe deux plans : celui de la virtualité, faisant en sorte que le sujet absent physiquement pour l'autre peut être présent par le biais des signes, puis celui du rapport à l'autre, où chacun est à la fois présent pour soi et absent pour l'autre. Le plan de la virtualité occupera davantage notre réflexion au cours du présent chapitre, quoique le second y soit toujours rattaché. Si Landowski se concentre uniquement sur une sémiotique de l'échange épistolier, nous élargirons nos considérations à la production d'une œuvre visuelle telle qu'elle est mise en scène dans *Portraits d'après modèles*.

L'écriture de la lettre, hors d'un échange strictement véhiculaire, est motivée par l'absence de l'autre. Trait d'union visant à rapprocher deux êtres plus ou moins distants, la lettre sert à combler la distance à la fois spatiale (éloignement physique) et temporelle, l'échange épistolier étant un mode de communication différée. Aussi l'expéditeur et le destinataire s'échangent-ils constamment les rôles, finissant chacun par être présent/absent, puis absent/présent à l'autre : l'objet lettre et les signes qu'il contient, véritables traces ou marques de l'autre, contribuent à le rendre présent, virtuellement. Chez Michaud, nous tenterons de démontrer que la peinture d'une toile à partir de différents signes associés à l'autre actualise la présentification, celle-ci contrant l'oubli total de l'autre désormais absent, puisque

les traces [de la subjectivité] sont éparpillées dans le temps et dans l'espace et nous obligent à de nombreuses contorsions du regard et de l'esprit pour reconstituer l'unité d'un sujet à travers ses différents actes cognitifs et perceptifs⁴.

Comme le soutient Landowski, l'écrit transmis ou l'entièreté d'une correspondance où deux discours en totaliseraient un seul rend bien sûr la reconstitution possible. Parallèlement, l'œuvre visuelle aussi, et c'est en reprenant les termes du traité d'Alberti que Louis Marin abonde dans ce sens en attribuant à la peinture la capacité de « rendre les absents présents ⁵ ». Or, pour que cette présence/absence soit possible, une situation de coprésence doit avoir eu lieu antérieurement.

À la lumière des théories de Landowski, nous avons défini la coprésence comme étant une situation de cohabitation, entre deux ou plusieurs sujets (ou entre sujets et objets), à l'intérieur d'une même spatio-temporalité, où chaque sujet peut percevoir l'autre et s'en forger une représentation mentale. Cette jonction entre les deux sujets se veut en fait originelle, essentielle et inévitablement antérieure à une « coprésence virtuelle de l'un à l'autre, quelle que soit l'importance quantitative de la distance spatio-temporelle qui conjoncturellement les tient séparés ⁶ ». Différentes relations d'altérité se tissent dans *Portraits d'après modèles*, non seulement entre les

⁴ Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery et Limoges, Septentrion et PULIM, 2000, p. 12.

⁵ Anne Beyaert, « Une sémiotique du portrait », *Tangence*, n° 69, été 2002, p. 85.

⁶ Éric Landowski, *Présences de l'autre. Essais de socio-sémiotique II*, op. cit., p. 200.

sujets du présent de l'énonciation (le peintre et la femme modèle) – se trouvant en situation de coprésence –, mais aussi entre eux et les deux femmes du passé visibles sur les photographies captées dans une autre ville, soient Léna et la femme rouge. Si de tels phénomènes d'interaction et de coprésence permettent de relever les oppositions présent/passé et réel/représentation qui s'articulent parallèlement, ils témoignent avant tout de l'ouverture du rapport même/autre. Dans *Portraits d'après modèles*, cet élargissement s'étend aux autres catégories de la pensée occidentale, telles ici/ailleurs, vrai/faux, dont les transformations et le métissage s'effectuent aux mêmes moments. Toujours de concert avec la perception de l'homme, ces mutations se déroulent en cinq temps que nous divisons comme suit : la distinction initiale, soit le début de la relation entre le peintre et le modèle ; la progression du métissage, où le modèle observe et interprète les photographies ; la comparaison du rendu de l'image avec celui du temps, où l'homme regarde à son tour les photographies ; la toile comme espace de concrétisation de la présentification, qui s'étend de l'exécution du tableau à la mort du modèle au fleuve ; et finalement, le recommencement du cycle, où l'homme peint d'autres femmes pour ensuite les tuer.

2. La perception de l'homme ou la distinction initiale

Les premières pages du roman établissent les rapports que l'homme entretient à l'origine avec le modèle, d'une part, puis avec Léna, d'autre part. À ce moment, les deux femmes sont distinctes l'une de l'autre, tout comme le présent l'est du passé, l'ici de l'ailleurs, le réel des images. On y apprend que l'homme se rend au fleuve

car il y trouve, depuis quelque temps, l'image qu'il voulait fuir. Fuyante comme les eaux, cette image est celle de Léna, une femme qu'il a connue dans une autre ville : « avant qu'elle ne revienne de là-bas. Là-bas... [...] Il dit ce mot comme il dirait avant, sans savoir là non plus ce que cela signifie ⁷ ». Aussi prend-il une autre femme comme modèle, qui, au commencement, n'a pour fonction que de l'aider à retrouver l'image de la première, pourtant différente physiquement :

[...] il apprécie sa présence, l'ouverture de son corps lorsqu'il croit devenir fou, et le fait que par elle il peut tenter de reconstituer l'image de l'autre femme. Non pas qu'elles se ressemblent. Non, il a de l'autre un souvenir différent, plus frêle, avec des cheveux courts et pâles.

Celle-ci est une femme aux cheveux mi-longs et sombres, entre deux âges et deux beautés [...].

Une femme en tous points différente de la première, qui toutefois possédait aussi cette faculté non pas de se retirer en elle-même, mais de poser entre le monde et cette surface où elle avait choisi de se maintenir un écran qui la protégeait de toute incursion [...] (p. 13-14).

Quoiqu'il cherche à recréer l'« image » de Léna en passant par une autre femme, l'homme ne s'appuie pas sur des critères physiques, extérieurs, comme en témoignent les descriptions relevant les différences en ce qui concerne l'âge, la coiffure et le poids des deux femmes. S'il croit que la femme-modèle peut l'aider à ramener la première, c'est surtout à cause de ses comportements particuliers, qui s'apparenteront de plus en plus à ceux de Léna au fil du récit. De plus, si l'homme ressent le besoin

⁷ Andrée A. Michaud, *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, 1991, p. 15. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le numéro de la page placé entre parenthèses, après la citation.

de fixer l'image fuyante, c'est à cause de pertes de mémoires, liées au passé, à Léna, à la ville. Or, en vertu de ces oublis faisant partie de sa propre vie, l'homme a l'impression de perdre sa propre identité. C'est ainsi qu'il jettera les toiles des précédents mois « comme si le simple geste de briser, d'écarter du regard, pouvait tromper le fait qu'il perdait la mémoire, que son identité fuyait à travers l'éloignement des images pouvant seules le relier à lui-même » (p. 16). Nous comprenons par conséquent que la recreation de l'image de la première femme, qui passe par le modèle, servira à l'homme à retracer sa propre identité, presque de la même façon que dans le *Phèdre* commenté par Landowski : « pour apprendre ce que je suis, c'est-à-dire pour me découvrir ou me reconnaître dans mon statut de sujet-se-connaissant, il faut que mon regard passe par celui de qui me regarde⁸ ». Toutefois, dans *Portraits d'après modèles*, la médiation d'un tiers est toujours nécessaire, le rapport n'étant jamais actualisé dans l'immédiateté du même espace-temps ; par exemple, pour l'homme, la connaissance de soi devrait se révéler par l'intermédiaire de Léna, liée au passé, à laquelle il ne peut accéder que par le biais du modèle.

De fait, le rapport entre l'homme et le modèle est strictement utilitaire au départ : « et elle [le modèle] faisait partie de ce désordre, laissée là parmi les objets oubliés derrière soi » (p. 20). Sans elle, le retour virtuel de l'autre ne peut s'effectuer et, comme Martin Buber l'indique à propos d'une relation fondée sur l'utilisation,

⁸ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 11.

c'est pourquoi l'homme l'envisage comme un « objet à utiliser [...] : au lieu de la contempler, il l'observe ; au lieu de l'accueillir, il s'en sert ⁹ ». Le peintre fait donc usage du modèle pour parvenir à ses fins et il pense : « Il suffit de laisser le temps agir, et la femme tranquillement s'habituer à lui, pour peu à peu et sans même s'en apercevoir laisser tomber ses résistances » (p. 14).

Dès le tout début du récit, nous percevons la complexité des relations d'altérité contenues dans *Portraits d'après modèles*, qui ne se déploient jamais entre deux êtres exclusivement. Aussi l'effet de l'habitude déterminera-t-il un rapport de plus en plus complexe entre l'homme et le modèle, mais aussi entre le modèle et Léna.

3. La progression du métissage

À l'inverse du temps qualifié « de la distinction », assez court, celui de la progression du métissage constitue la plus importante part du roman, s'étendant de la page 20, environ, jusqu'à la page 88¹⁰.

⁹ Martin Buber, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1969, p. 67.

¹⁰ Le roman en lui-même n'est pas clairement divisé, ne comportant aucun chapitre, ni aucune partie. La division que nous effectuons pour les besoins de l'analyse nous semble correspondre aux différents moments romanesques, entre lesquels des changements se sont produits. Aussi, ces parties ne sont pas tranchées de façon nette, de sorte que l'une empiète constamment sur l'autre.

3.1 Le modèle comme moteur de la présentification

Si le rapport entre le peintre et le modèle était auparavant strictement utilitaire, il se modifie en une relation de dépendance, qui naît chez l'homme en premier. Hésitant, au début, à interposer le modèle entre lui et Léna, il craint toutefois son éventuel départ : « Alors il l'a laissée partir, contrarié par la peur qu'elle [femme-modèle] ne lui revienne pas, et se demandant s'il ne valait pas mieux ainsi, si tout ne devait pas passer simplement entre lui et cette femme arrivée par le fleuve, sans autre intermédiaire » (p. 22). Il constate néanmoins rapidement que la présence du modèle l'aide à ne pas craindre le fleuve, et avec lui l'image de Léna, qu'il « ne redoutait pas [...] jusqu'à maintenant, c'est-à-dire tant qu'il y avait près de lui l'autre femme » (p. 22), et que sa présence est indispensable à la résurgence de l'autre. Aussi décide-t-il, au retour du modèle, d'aller « chercher un coffret de fer-blanc qu'il lui a demandé d'ouvrir. Dedans il y avait des photographies, au fond des grains de sable, et puis un parfum insistant qui avait imprégné la boîte » (p. 28).

Cette fois-là, avant même que la femme n'ait entrepris la narration des images, la présentification survient et l'homme aperçoit Léna, ressent sa présence, trop brève toutefois :

Il lui [modèle] dit tout est là, dans ces images et ce parfum [...], qu'il faut sentir et regarder et puis toucher avec les mains [...] elle touche, la femme, elle sent, s'imprègne du parfum. Plus tard il lui dira de refermer la boîte et de

la mettre loin, puis il ira vers elle, [...] prendra ces mains inertes [...], en léchera la peau moite, en humera le parfum jusqu'à l'étourdissement, jusqu'à ce qu'une autre femme surgisse à travers son vertige [...] au milieu des gémissements presque heureux de l'homme à demi fou (p. 28-29).

Presque proustien, le précédent énoncé rappelle la mémoire involontaire modulant *À la recherche du temps perdu* : si, chez Proust, le simple goût d'une madeleine plongée dans une tasse de thé permettait à Marcel de rendre à nouveau présent le monde de son enfance, l'homme fera ici intervenir volontairement le parfum, dont la femme se sera imprégné les mains, dans le processus de présentification. Grâce à l'odeur de la femme de l'image, son parfum émanant des mains du modèle, « *des choses mêmes, en tant qu'elles font sens* ¹¹ », la rencontre avec l'autre advient sémiotiquement. L'objet « parfum » devient alors bien plus qu'une chose, comme le remarque Greimas à propos de l'odeur qui monte du parc dans un poème de Rilke : un fragment de la présence s'adressant au « je » qui le hume, le respire, s'en imprègne, un « véritable "tu" en train de s'adresser au "je" qui le regarde ¹² ». La perception olfactive des signes ou fragments de l'autre combinée au toucher permet de raviver, par fonctionnement synesthésique, la mémoire visuelle qui, comme l'a souligné Richard L. Gregory, « ne fournit que des fragments d'objets bruts, sans aucune information sur la distance particulière où ces objets sont situés par rapport à

¹¹ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *op. cit.*, p. 18.

¹² *Ibid.*, p. 19.

d'autres, ni sur leur orientation, leur mouvement ou même leur dimension objective ¹³».

Après cet événement, véritable rencontre avec l'autre, la perception qu'a l'homme du modèle commencera peu à peu à se modifier. À partir de ce moment, peut-être plus que sa présence physique, ce sont les paroles du modèle, signes auditifs du point de vue du peintre, qui transposeront l'image et le parfum perçus en mots afin de recréer (et modifier) les représentations mentales enfouies dans la mémoire fuyante de l'homme, qui dans la première partie du roman « avait cru l'oubli proportionnel à certains éloignements, et cet oubli irréversible » (p. 18). Appelant toutes les sensorialités (les cinq sens classiques : l'ouïe, le toucher, la vue, l'odorat, le goût), le contact avec le modèle lui permettra par conséquent de « freiner le cours de l'oubli » (p. 19) en lui superposant l'image qu'il lui reste de Léna. Force est alors de constater que, bien qu'au commencement du récit la femme-modèle semblait réifiée, occupant un statut semblable à celui des objets, celle-ci produira un discours essentiel à la résurgence de l'autre absente, ce qui la pose en tant que véritable sujet. De fait, le temps que nous qualifions de *métissage progressif* est celui où celle-ci raconte les histoires des photographies – représentations du passé – à l'homme, inscrit dans l'espace réel et présent.

¹³ Cité dans Fernande Saint-Martin, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987, p. 149.

3.2 Co-habitation : habitude et transformations identitaires

Malgré le fait que la relation entre l'homme et la femme-modèle se transforme et que l'homme devienne dépendant de cette femme (ces personnages sont ceux qui cohabitent le plus longtemps à l'intérieur du même espace-temps), cette dernière demeure, tout au fil du récit, un outil dans le processus de présentification : « il a tant besoin d'elle, ne sait plus se passer des histoires auxquelles elle l'a habitué » (p. 80), « alors ce soir il l'a laissée choisir la photo qu'elle voulait » (p. 80) par crainte qu'elle ne le quitte. L'homme s'est donc habitué à la présence de la femme qu'il utilise dans cette particulière relation d'altérité où la question de l'habitude revêt une importance significative : introduisant la temporalité dans ce rapport à l'autre, l'habitude peut aussi devenir accoutumance. Si cette notion ambivalente peut permettre, à force de *co-habitation*, de « saisir la valeur et la saveur propres [de l'autre], et par suite, le cas échéant, comme on dit, à “l'aimer”, ou plus généralement y prendre goût ¹⁴», l'un des deux sujets peut par ailleurs décider de ne jamais se laisser découvrir par l'autre. Ainsi, dans le roman, quoique l'homme semble faire montre d'une certaine dépendance envers le modèle comme l'indiquent les citations précédentes, c'est toujours en raison de son rôle fondamental dans le processus de présentification.

Les deux relations d'altérité les plus importantes de *Portraits d'après modèles* pourraient sembler être celles unissant le peintre au modèle, d'une part, et, antérieurement, à Léna, d'autre part. Toutefois, nous devons prendre en compte la

relation qui se tisse entre le modèle et Léna, et qui existe par le biais des photographies et du parfum, deux fragments de cette femme à reconstituer. Quoique nous ayons jusqu'à présent mis l'accent sur la coprésence de deux sujets *humains*, il ne faut pas oublier que, comme l'indique Landowski, « demeurent alors deux autres formules : l'autre est *quelqu'un* – quelqu'un de différent ; l'autre est *quelque chose* – quelque chose d'étrange. Mais encore : l'un *ou* l'autre ? Ou bien les deux ? ¹⁵ ». Dans la relation à tout le moins particulière qui unit ou confronte le modèle à la femme des photographies, nous pourrions conclure à la simultanéité de ces deux formules puisque le sujet humain – décédé – se trouve maintenant posé sur un support physique, un objet. Et c'est bien la particularité de ce roman en rapport au phénomène de présentification, qui tient non seulement en la présence du tiers comme rendant possible le « retour » de l'autre, mais aussi en l'apport de photographies narrées, racontées, interprétées voire inventées, indispensables à la résurgence de l'image de la (ou des deux) première(s) femme(s).

La relation que la femme modèle entretient avec les images se transforme progressivement. Alors qu'elle ne sait que faire des photographies au départ, sentant même « une forme d'indécence à se prêter à cela » (p. 28), ce malaise n'est que passager. La fois suivante,

¹⁴ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *op. cit.*, p. 27.

¹⁵ Éric Landowski reprenant les propos de Martin Buber, *ibid.*, p. 20.

elle ne tremble plus devant l'étrange parfum qui l'envahit encore lorsqu'elle ouvre la boîte. Alors elle sort les photos une à une et les dispose sur ses genoux, se répétant qu'elle finira peut-être par comprendre ce que le parfum porte en lui à travers ces images (p. 31).

Ici, la crainte a fait place à une proximité physique spontanée, « sur ses genoux », qui témoigne d'un rapprochement du modèle avec l'image de Léna, comportement mû par un désir de compréhension qui prendra de plus en plus d'ampleur par la suite.

Soulignons par ailleurs que jusqu'à ce moment, le modèle ne connaît pas encore le nom de Léna, qu'elle n'apprend qu'à la page 37, après avoir quelque peu apprivoisé l'univers dans lequel évolue la femme :

C'est la première fois qu'elle entend ce nom, mais elle comprend immédiatement que Léna est la femme en blanc [...]. Elle prononce tout bas Léna... Léna est cette femme regardant la nuit, comme s'il n'y avait rien d'autre à dire [...]. Elle peut donc deviner à ces choses, à l'attitude et au parfum, et à la blancheur qu'on concède au nom, d'où provient la révolte de l'homme qui s'étrangle du mot Léna.

Elle sait pourtant que Léna ne répondra plus, les cris de l'homme en sont la preuve. Et malgré cela Léna est là, à travers le parfum et les cris, revenue pour ne plus repartir. Elle sait et s'en veut de n'avoir pas laissé cet homme à sa hantise, de s'être interposée entre le fleuve et lui [...] elle venait ici, pour la chaleur et pour l'oubli, mais c'était compter sans Léna, sa nuit, et sans le désir qu'elle aurait de soudain connaître ce noir (p. 37-38).

Du désir de *comprendre*, la femme passe maintenant au désir de *connaître* l'univers de Léna, dont elle vient d'apprendre le prénom, comme si celle-ci s'était du coup

présentée au modèle qui dit d'ailleurs qu'elle « est là », par le biais d'autres signes, « le parfum et les cris ». Cette présentation, qui passe par le biais de l'homme, est donc à l'origine du désir du modèle d'approfondir ses connaissances de cette femme dont elle sait bien peu de choses. Étant le seul personnage qui possède un prénom, Léna demeure néanmoins celle qu'on connaît le plus, celle sur qui le plus d'informations sont divulguées. Aussi, nous pouvons relier cette onomastique particulière – « Un nom tronqué, Léna », (p. 30) – à la mémoire de l'homme : comme il a un accès toujours partiel à la mémoire associée à cette femme, de même que sur l'identité de celle-ci, nous croyons que le représentant de l'identité qu'est le prénom peut, lui aussi, avoir été amputé. D'ailleurs,

[i]l ne sait pas son nom à elle [le modèle], non plus, ne l'a pas demandé, ne le demandera pas. Cela lui laisse tout le loisir de la nommer comme il voudra si un jour il ressent ce besoin, [...] c'est-à-dire la nécessité de la sortir de l'ombre où elle se tient [...] et de lui confier une quelconque identité (p. 55-56).

Quoiqu'il ne la nomme jamais, l'homme investira cependant la femme modèle d'une identité, qui s'apparente à celle de Léna. Car si, dans un premier temps, le discours de l'homme contribue à l'élargissement des savoirs du modèle, tel que nous l'avons démontré au chapitre précédent, celui-ci joue aussi un rôle crucial dans l'assimilation des comportements et des pensées du modèle à ceux de Léna.

Il est en effet précisé au cours du récit que l'homme parle encore au modèle « de la maison, des images accrochées aux murs et servant de prétexte aux histoires racontées par Léna » (p. 44). La relation intrinsèque qui unit le modèle au peintre et dont ce dernier est l'instigateur découle donc précisément d'un comportement de Léna, que l'homme demande à la femme de reproduire soir après soir. Cette dernière rejoint d'ailleurs les caractéristiques de l'individu postmoderne, soit un être mal circonscrit, doté d'une « absence d'identité bien définie et de consistance ¹⁶ » et évidemment malléable, comme il est démontré à plusieurs reprises, les volontés de la femme étant quasi inexistantes. Elle reste avec l'homme même s'il ne la paie plus,

pour elle, et pour lui raconter les histoires qu'il lui dicte, tâcher de découvrir ce qui l'attache à lui et la fait se soumettre à son vouloir, ce qui la pousse à se plier ainsi aux injonctions de ces incertitudes [...] Elle ne sait pas encore, non, pourquoi elle reste ici et pourquoi elle lui obéit (p. 46).

Un simple regard sur la relation qu'ils vivent au moment présent suffit de plus à envisager le futur de façon négative, sans que le modèle ne projette pourtant de s'y soustraire. La prolepse qui suit témoigne à cet égard de l'issue anticipée par la femme quant à l'évolution du rapport l'unissant à l'homme, qu'elle entrevoit comme un échec :

¹⁶ Gilbert Hottois, *De la Renaissance à la Postmodernité. Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris et Bruxelles, De Boeck & Larcier, coll. « Le point

C'est peut-être à cet instant-là qu'elle a pensé qu'elle haïssait cet homme, et qu'elle aura compris qu'elle n'avait même pas ce droit là, pas le pouvoir ni même le privilège de la haine, et que jamais elle ne pourrait partir, qu'elle serait attachée à lui jusqu'à ce qu'il se décide enfin à l'ignorer, que cette possibilité n'appartenait qu'à lui, et que tout fuite, toute tentative, serait un lamentable échec... Un lamentable échec [...] (p. 53-54).

Parallèlement à ses comportements, qui s'agenceront peu à peu à ceux de Léna, les agissements du modèle envers l'homme échappent donc graduellement à son esprit : « [...] et s'il n'avait pas été perdu dans la pensée de quelque fleuve, il aurait senti la pression des doigts, la main qui se referme, enferme l'avant-bras, sans s'en apercevoir, le bras mû par l'instinct, le mouvement spontané » (p. 76). Les transformations qui investissent la femme la modifieront jusque dans son physique, comme nous le démontrerons au quatrième temps, où son corps devient totalement soumis à son environnement.

3.3 L'identification : outil essentiel à l'interprétation

Nous avons plus tôt indiqué qu'une femme vêtue de rouge, peu abordée jusqu'à ce point, faisait elle aussi partie du passé de l'homme et des photographies. On la retrouve sur une image, celle du salon, en compagnie de Léna et d'un homme. Nous nous proposons de nous pencher momentanément sur ce cliché afin de démontrer par la suite que la transformation du modèle résulte de la conjugaison entre de longs contacts avec les images issues d'une autre spatio-temporalité et le discours

de l'homme. Ainsi, plus que de lui demander une simple description des photos, le peintre somme la femme de lui dire l'avant et l'après de l'image qu'elle doit (re)créer, le plus justement possible, à partir des signes qui se donnent à elle. À la demande de l'homme, elle s'attardera longuement à deux photographies : celle du boudoir, abordée au chapitre précédent, puis celle du salon. Étudions la seconde, avec laquelle le modèle se trouvera longtemps en coprésence – « c'est la photo sur laquelle on s'est attardé le plus » (p. 126) – :

Elle est là, Léna, assise à droite et au fond de l'image, fatiguée, peut-être [...]. Il ne reste encore que Léna, et l'homme qui ne s'en ira pas ce soir, mais peut-être demain [...], car il y a une troisième personne dans le salon, c'est-à-dire dans l'image, une femme [...] d'une pâleur accentuée par le rouge éclatant de la robe [...]. C'est elle que l'homme regarde ici, et c'est elle dont Léna sent le regard posé sur elle, dans son dos, si bien que de l'œil aux aguets de l'homme à celui de la femme en rouge, le regard en passant par Léna va s'échouer dans la nuit. Cela forme une ligne brisée de l'homme jusqu'à la première femme, et puis de celle-ci à Léna, voyez, qui va se perdre ensuite dans le noir du balcon. La forme du triangle n'est donc qu'illusoirement fermée, car la ligne qui la compléterait s'efface entre l'homme et Léna (p. 59-60).

Le modèle effectue donc une véritable analyse sémiologique de la photographie et tire des interprétations de la disposition des personnages, leur prête des intentions selon leur attitude et relève aussi la forme triangulaire ouverte. Plus que tout, c'est la femme en rouge éclatant qui frappe son œil. Le deuxième soir, pourtant, le modèle n'appréhende pas l'image de la même façon. Ce soir-là, « le vêtement de la deuxième femme est ainsi devenu plus discret. Contrairement à hier [...] » (p. 64). Cependant, l'homme a retenu ce rouge, car sa mémoire fait fi du

temps et de l'espace pour ne capter que les couleurs : « ce sont les couleurs, qu'il retient, seul peut-être à les voir » (p. 63) et « c'est pourquoi il veut retrouver le rouge et tout ce que n'aurait pas altéré le temps, se le faire raconter jusqu'à ce que les détails se précisent » (p. 64). Leur mémoire respective ne retient pas les mêmes éléments, puisque l'homme a perçu le monde réel tandis que la femme a perçu l'œuvre visuelle. Elle essaiera donc tant bien que mal de fouiller dans sa mémoire afin de raconter le même rouge qu'hier, puisqu' « elle ne peut plus dire la violence du rouge » (p. 64-65), alors plus tard « elle dit je décris la couleur de mémoire, car depuis quelques jours le rouge s'est altéré et il ne provoque plus » (p. 68). L'homme essaie « d'en saisir les reflets ignorés » (p. 71) et pense avec insistance à cette femme en rouge « qu'il avait oubliée, et qui jour après jour se rapproche de lui » (p. 72). De plus en plus éloigné temporellement de la réalité qu'il a vécue, l'homme voit la représentation mentale qu'il s'en est forgée s'amenuiser peu à peu. La perception présente du modèle, toujours changeante, lui permet par conséquent de se re-figurer ce rouge et de le lui faire croire, plutôt que de le lui faire voir. Ici, la femme doit donc avoir recours à sa mémoire pour dire un rouge qui satisfasse l'homme : or, ce recours implique une immersion totale dans l'image et par le fait même une appropriation de l'univers de Léna et de tout ce qui entoure ce rouge (l'éclairage de la pièce, etc.), puisqu'il y a longtemps la couleur des photographies, selon sa perception, s'est modifiée. Cette immersion dans l'image fait donc en sorte qu'elle se situe à son tour dans le souvenir de l'homme, qui a réellement perçu cette scène. Visant à dégager la description mais aussi la signification du rouge, l'appropriation

de l'univers de Léna, qui s'étale sur plusieurs nuits, débouchera sur une identification avec les femmes de l'image, comme si elle y était, pour enfin permettre de dire le rouge avec exactitude.

Jusqu'à ce moment de la relation entre le peintre et le modèle, les photographies demeuraient un objet introduisant une autre spatio-temporalité avec laquelle la femme entrait en contact tous les soirs, et qui permettaient à l'homme de retrouver tranquillement sa mémoire. Maintenant, elles représentent également un moyen pour l'homme de garder la femme avec lui :

elle [la femme-modèle] faisait partie des récits, et si elle devait repartir, ce serait avec eux, c'est-à-dire lorsque les histoires cesseraient d'exister [...]. C'est pourquoi il n'aime pas la voir ainsi, avec cet air distant suggérant le départ, la possibilité. Alors il lui dit de s'asseoir, qu'il veut lui reparler du rouge, l'examiner à ses côtés [...]. Il dit regardez les contrastes et voyez les reflets, la pousse à reprendre les photos afin d'éviter toute réplique, de la contraindre à rapidement réintégrer le cercle des histoires [...] (p. 73-74).

La dernière phrase démontre en effet que la femme est intégrée dans cet espace, dont elle fait partiellement partie, et que l'homme utilise ce facteur pour empêcher son départ, contribuant ainsi à sa dérive identitaire, voire son assimilation. De fait, il est clairement indiqué dans les lignes qui suivent que le modèle ne sait plus qui elle est, ni à quel monde – réel ou celui des images – elle appartient :

Car elle connaît aussi des moments d'égarement, des heures où elle ne sait plus qui elle est, d'où elle vient, et où elle va jusqu'à se demander qu'elle

n'est pas issue des récits qu'elle croit inventer, si ce ne sont pas eu qui l'ont faite, alors qu'elle garderait l'illusion d'en être un peu l'auteure (p. 74).

Nous avons vu plus tôt que l'habitude peut se solder par une certaine accoutumance qui risque d'engendrer une forme de manipulation, comme en témoignent les rapports qu'entretient l'homme avec le modèle. Dans le cas de la relation entre le modèle et Léna qui, nous l'avons soulevé, est tout aussi importante que celles impliquant l'homme, les fréquents contacts déboucheraient plutôt sur une « *identification* mutuelle entre actants (sujets ou objets, personnes ou choses, peu importe) ¹⁷ ». Comme la femme de l'image, en tant que représentation, ne peut *réellement* prendre la parole et que le modèle lui prête un discours, s'amorcent alors un rapprochement et une identification à l'autre. Déjà en présence du peintre afin de ramener virtuellement la présence de Léna, le modèle laisse glisser l'image et le parfum en elle, se laisse pénétrer par cette présence jusqu'à presque *devenir* l'autre. Car si l'homme confronte pour le moment les représentations mentales nées des récits du modèle aux souvenirs de sa mémoire, il décidera subitement de regarder lui-même les photographies.

¹⁷ Éric Landowski, « Saveur de l'autre », *op. cit.*, p. 24.

4. Perception spatio-temporelle :
« comparer le rendu de l'image avec celui du temps »

Pendant longtemps, l'homme s'est refusé à observer les photographies, craignant que le réel diverge trop de l'image qu'il en a gardé. Puis brusquement, un soir, il a demandé à les voir en revenant de sa marche :

[...] il doit regarder avant que le souvenir s'épuise. Il dit que son regard a besoin de quelques repères, qu'il doit le confronter à des formes plus stables, pour après comparer le rendu de l'image avec celui du temps. [...] Cela est nécessaire pour compléter la toile qui croupit. [Il dit] Je dois maintenant peindre d'après modèle, du moins en vérifier l'exactitude et l'existence » (p. 89-90).

À partir de cet instant, les femmes des photographies occupent le même statut que le modèle sans nom, expliquant le pluriel du titre *Portraits d'après modèles*. Aussi comprenons-nous dès lors que le mot « portrait » peut revêtir simultanément deux, voire trois sens : celui de « photographie », aussi bien que celui de « peinture ». De surcroît, lorsque le modèle procède à la description des images, pourrions-nous avancer qu'elle en trace le portrait. Occupant déjà une grande part dans ce récit, majoritairement par la voix narrative du modèle, l'interprétation prend de nouvelles proportions. Auparavant somme toute passif en tant qu'auditeur, l'homme devient à son tour interprète.

4.1 Reconstitution temporelle : le récit de l'histoire par les photographies

Le peintre et le modèle doivent convenir de l'ordre de la prise des photographies, tentant ainsi de reconstituer l'ordre événementiel de cinq fragments passés. Cet ordre sera perceptible par la spatialisation des photographies dans la pièce. C'est donc le jeu dans l'espace qui introduit la temporalité, notamment observable par les ellipses plus ou moins longues que l'homme et le modèle supposent entre chaque cliché. Ce processus s'apparente à la mise en scène au cinéma, ou à la composition en peinture. Si le réalisateur, au cinéma, décide de retrancher des scènes au montage, il en va ainsi dans *Portraits d'après modèles* où les deux interprètes décident de mettre de côté une photographie :

La photo blanche est retournée sous l'oreiller [...]. D'ailleurs le nombre quatre est un nombre plus stable, qui leur évitera ces déséquilibres qu'aurait pu entraîner un cinquième élément, ces glissades en spirales où ils auraient été tentés par l'impossible quadrature d'un cercle qui n'existe pas... [...] Quant à tout ce qui pourrait se trouver aux deux extrémités de la figure résultant d'un simple alignement des quatre images, il reviendra à eux de décider s'ils s'en occupent, ou s'ils restent enfermés dans cette ligne qu'ils pourront déclarer finie (p. 93-94).

Selon Roger de Piles, « l'histoire n'existant pas en dehors de la façon dont elle est racontée, l'histoire repose sur [...] l'invention et la disposition ¹⁸ ». Comme la précédente citation en témoigne, nous retrouvons ce procédé dans l'œuvre de

¹⁸ Cité dans Catherine Saouter, *Le Langage visuel. Éléments pour une approche synchronique et diachronique des expressions visuelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000, p. 172.

Michaud. Les deux personnages composent une véritable mise en scène, décidant non seulement des scènes conservées, de celle éliminée, mais aussi de l'ordre au montage : « Ils ont convenu pour le moment d'un ordre qui leur paraît probable : le port, le boudoir, le salon et enfin le balcon, de façon à ne pas s'enfermer dans la maison » (p. 93). Cette suite chronologique qui prendrait fin avec la scène du balcon correspond à la construction d'une œuvre ouverte. Le balcon de la dernière image, du moins celle qu'ils ont désignée comme étant la dernière, connote non seulement l'ouverture à l'extérieur de la maison, mais de plus l'ouverture à l'extérieur de l'image. En procédant ainsi, ils ne l'enferment pas dans une seule signification et rendent possible une hypothétique suite dont nous n'aurions pas les fragments visuels. Cette ouverture laisse de plus libre cours à une traversée des frontières entre les espaces-temps passés, présents, et les objets qui les composent, frontières qui se trouveront complètement dépassées avec la peinture de la toile.

4.2 Le réel de l'image versus le souvenir : confusion des objets

Comme la mémoire du peintre était au départ très fragmentée, les mots prononcés par la femme modèle ont fait naître chez lui de nouvelles représentations mentales, qui correspondaient, selon sa perception, à de nouvelles constructions du réel. Mais, les images forgées diffèrent de ce qu'il perçoit maintenant sur les photographies, « ne reconnaissant pas les photos, bien que leurs composantes et la disposition de leurs détails soient conformes au souvenir qu'il en garde et aux descriptions de la femme » (p. 91). Par conséquent, l'homme « ne reconnaît pas Léna

non plus, dont les os saillent sous la robe légère » (p. 91). Cette confrontation avec l'image débouche à nouveau sur la confusion des objets de la mémoire et du réel : l'homme a été si longtemps en situation de coprésence avec le modèle, qui a endossé petit à petit les comportements de Léna, qu'il s'attendait presque à retrouver son image sur les photographies. Même la femme modèle, au début pourtant différente, semble porter en elle ce qui différenciait les deux autres :

et puis l'homme [...] a murmuré doucement que Léna s'était en allée avec la pluie, qu'il marquait la fin d'un long été qui l'avait faite atrocement pâle, d'une pâleur semblable à la vôtre, a-t-il pris soin de préciser. Et puis il s'est mis à fixer la femme, pour peu à peu se rendre compte de la blancheur effective de son teint, qu'il n'avait jamais remarquée vraiment [...].

Depuis il ne l'a pas quittée des yeux, [...] car elle lui semble différente, et tout à coup ne plus se ressembler.

Il voit d'ailleurs que l'hiver l'a maigrie, et que sa chevelure a poussé, une chevelure souple et sombre dont on pourrait faire un chignon, pareil à celui de la femme en rouge sur la troisième photo. Alors il se rapproche un peu et fait glisser ses mains le long des tempes [...] et il ressent un sentiment curieux au contact du cou, mince, comme celui de Léna, il n'avait pas remarqué cela. [...] Et tout cela le bouleverse un peu, ce souvenir qu'ont gardé les mains, l'incroyable mémoire de la peau tendre au creux des paumes, la similarité des sensations, comme si c'était Léna qui se tenait devant lui (p. 99-100).

À la lecture de cette description physique du modèle, nous percevons clairement l'enchevêtrement des trois femmes, qui s'achèvera avec la peinture du tableau. Les objets de la mémoire de l'homme et du réel s'entrelacent à un point tel que le monde de l'image et du réel, du passé et du présent se superposent tranquillement jusqu'à devenir indistincts. Nous devons aussi souligner que l'homme, quoiqu'il ait perdu la

mémoire et qu'il confonde les divers objets du souvenir et du présent, demeure conscient de ces faits tout au fil du récit. Ainsi pense-t-il à propos de la parenté du cou du modèle avec celui de Léna :

s'il croit que certains souvenirs de l'œil sont infidèles, subvertissent le modèle pour le rendre plus vrai, il a toujours estimé qu'à l'inverse la mémoire du toucher, qui des années après peut retrouver une émotion intacte, ne connaissait pas ces dérogations [...].

Il sait que cela est impossible, et pourtant le minuscule grain est là, qui ne saurait être l'effet du simple hasard. Il a retourné cette question cent fois dans son esprit, et il a conclu que l'identité perçue ne devait pas provenir d'une imperfection du souvenir, mais de la confusion de ses divers objets. Il croit que l'apparente coïncidence, la symétrie des deux physionomies, de leur marques exactes, doit plutôt être liée au fait d'avoir touché la femme, dans un presque délire où il l'aurait associée à Léna. Il sait que cela est arrivé, parfois, il sait qu'après tout était noir (p. 102).

4.3 Parallélismes : espaces et altérité

C'est aussi dans cette partie que l'espace des photographies commence à rejoindre l'espace de l'atelier, rapprochement spatial qui se déploie parallèlement au rapprochement des comportements du modèle et de ceux de Léna. Alors qu'à la page 108, répondant aux interrogations de l'homme voulant savoir ce que lui et la femme modèle ont fait la veille, celle-ci lui dit qu'ils ont dansé et « que la musique était celle du salon de Léna, et que la danse s'accordait à son rythme [...], un mouvement circulaire et lent des corps qui cherchent à se replier sur eux-mêmes en prenant appui

sur celui de l'autre ¹⁹», à la page 110, les deux personnages se rendent au fleuve où ils discutent de Léna. On y raconte à propos de la disparue qu' « elle avait fini par se plier à l'exaspérante lenteur du fleuve, devenant aussi calme que lui [...] sous l'effet des trop lourdes moiteurs qui faisaient les voix basses [...] ». Dès la page suivante, la femme modèle a déjà assimilé ce comportement, l'identification à Léna devenant de plus en plus rapide, spontanée : « Elle a senti ce tremblement et se rapproche encore, appuie plus fort son bras contre celui de l'homme pour lui faire sentir la moiteur du pays qui s'est englouti en elle », un pays « où elle n'aurait jamais été, mais qu'elle a l'impression de comprendre à tel point qu'elle pourrait le décrire jusque dans ses mensonges » (p. 110). Remarquons ici l'emploi des mots « jamais été », qui ont été préférés au verbe « aller », transitif, dont l'expression revêt pourtant le sens, ce qui permet de croire qu'il peut aussi signifier l'existence, donc où elle n'a jamais *été*, et où elle n'a jamais *existé*... En définitive, c'est de façon très tangible que le rapprochement entre le modèle et Léna s'effectue dans cette partie, pour culminer dans les pages qui suivent.

5. La toile comme espace de concrétisation de la présentification

Par le biais du rapport à l'image, à la mémoire et à la spatialisation du temps, nous avons constaté jusqu'à maintenant comment se mettaient en scène la relation

¹⁹ Ici, l'idée de circularité n'est pas sans rappeler celle du cycle et de l'éternel recommencement que nous examinerons dans la prochaine partie, recommencement et reduplication qui mettront toujours en scène deux corps, celui de l'homme et d'une autre femme.

triangulaire unissant le peintre à Léna, en passant par le modèle, de même que le rapport entre le modèle et l'image de Léna. L'homme tente incessamment de reconstituer l'image de Léna (et aussi de cette autre femme-rouge) et ce, non seulement sur le plan cognitif – la représentation mentale – : il se doit d'immortaliser l'image parfaite afin qu'elle cohabite avec le monde réel. Lors des toutes premières rencontres, la présentification est survenue par le biais du parfum comme nous l'avons démontré plus tôt. Cependant, cette présentification n'atteignait pas un statut de permanence, restant par le fait même beaucoup trop furtive. Afin de se réapproprier à la fois sa mémoire – et par le biais de celle-ci son identité – de même que les trois femmes, triangle parfait permettant la clôture géométrique et le recommencement du cycle, l'homme ressent le besoin de spatialiser ces fragments, de les réunir en une œuvre visuelle car

par sa structure immédiatement spatialisante, le langage visuel est le lieu privilégié où l'organisme peut tenter d'organiser des “synthèses spatiales dialectiques” établissant des relations non seulement entre les fragments de son expérience sensible, émotive et intellectuelle actuelle, mais aussi avec les fragments qu'il a retenus, consciemment ou inconsciemment, de son expérience passée conceptuelle, sensorielle ou imaginaire²⁰.

Cette partie sera donc consacrée à l'examen de la confusion perceptuelle qui entoure et suit la peinture du tableau. En ce qui a trait à la perception du temps, nous effectuerons toutefois un retour *dans le temps* afin de mieux démontrer comment le flou perceptuel se déploie dans l'ensemble de *Portraits d'après modèles*.

5.1 Image ou réel ? Dilution des temps, espaces et identités

Selon Fernande Saint-Martin,

[t]out comme les mots ne sont pas les choses qu'ils représentent, les représentations visuelles, les modèles spatiaux, les diverses perspectives ne sont pas du même ordre, ne possèdent pas le même statut existentiel que les éléments constituant la réalité²¹.

Néanmoins, dans *Portraits d'après modèles*, chacun a vécu si longtemps dans l'image et dans les mots de l'image photographique que la perception est devenue floue : entre le fictif et le réel, la frontière s'atténue, comme l'indique la confusion du modèle dans sa relation avec l'image de Léna, à laquelle elle s'identifie jusqu'à presque devenir l'autre. Les considérations à l'égard du temps – de la perception du temps – vont par conséquent dans le même sens que cette diminution d'acuité perceptuelle : « mais lui a perdu cette idée du déjà, du temps qu'on mesure fuyant ou lent. Il le laisse passer comme il laisse passer le fleuve » (p. 42), « il ne sait plus très bien où il est. Il ne mesure plus le temps et ne reconnaît plus les jours. Ses hiers sont parfois de grands trous » (p. 63), « la femme est passée du côté des images, où ne se mesure plus le temps » (p. 85), « l'image telle que fixée dans un temps révolu » (p. 92).

²⁰ Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 145.

Catherine Saouter oppose le temps chronologique, « qui prend toute son importance dans le cas de l'instantané photographique qui saisit un aspect infime d'une action dans un déroulement de l'ordre de la durée ²² » au temps individuel qui « renvoie à la perception psychologique intérieure ²³ », caractéristique du regard subjectif. Dans ce récit essentiellement narré selon des perspectives subjectives ou focalisations internes, les réflexions quant au temps émanent le plus souvent de l'homme, qui oppose l'image, où le temps est figé, au réel, où le temps s'écoule lentement puis en vient à s'arrêter, tant l'homme est submergé dans le récit des images. Plus tard, sa perception se modifie d'ailleurs et la ville réelle lui semble figée dans le temps, comme l'image : « Elle aurait dû naître ailleurs [...], dans un décor changeant où sa pensée n'aurait pu se fixer sur l'idée de l'arrêt » (p. 110), dans la ville, le « brouillard semble empêcher le dispersement de ses pensées, si bien qu'il ne voit plus le temps passer, comme si cette dimension se dissolvait aussi » (p. 113). L'étiollement de la justesse de la perception se répercute subséquemment dans le tableau lui-même, puisque l'homme – inspiré à souhait, possédant enfin tous les éléments qui rendent possible la création ou reconstitution de l'image – fait non seulement balancer dans le temps présent toutes ces femmes et sensations passées, mais représente aussi la pièce où il se trouve de façon à redupliquer l'espace réel sur l'espace pictural. La toile représente donc la synthèse parfaite des fragments visuels, sensoriels, passés et présents par leur fusion, leur métissage, leur contraction à

²¹ *Idem.*

²² Catherine Saouter, *op. cit.*, p. 166.

l'intérieur de l'espace délimité par le cadre. La superposition des images mentales ajoutées à la perception immédiate du modèle résulte en une synthèse idéale des trois femmes, une condensation temporelle et une spatialisation augmentant le flou perceptuel déjà amorcé quant à la distinction du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction, du monde et de sa représentation :

Et puis cette froideur la gagne en entier lorsqu'elle voit le tableau, et qu'elle y reconnaît chaque élément de la photographie, la deuxième, le salon, à ceci près que l'image a maintenant pour cadre l'atelier de l'homme et qu'il s'agit d'un portrait d'elle, vêtue de la robe rouge et faisant face à ce qui tient lieu d'objectif. Mais on pourrait jurer aussi que c'est la femme de la photo... c'est la même attitude, les mêmes cheveux noirs, la peau est aussi fine et le dessin du menton aussi droit. Elle est assise au centre de la pièce, là où l'homme habituellement se tient pour peindre, et à l'emplacement du lit où elle dort, il y a sur le tableau une chaise où est assise une autre femme, qui regarde dehors par les fenêtres ouvertes. [...] Tout est là, jusqu'au halo des lampes et jusqu'à la musique que l'on croirait entendre malgré le dénuement des lieux (p. 116).

Non seulement la femme modèle est « passée du côté des images, où ne se mesure plus le temps, [...] confond[ant] sa propre histoire avec les peurs d'une autre femme » (p. 85), mais les femmes des images sont maintenant passées dans la réalité. Tous ces allers et retours entre l'image et le réel font bien sûr en sorte que la frontière entre l'un et l'autre devient inexistante : il devient impossible de discerner où s'arrête l'un, où commence l'autre. L'espace réel, l'espace du tableau et l'espace de la photographie se superposent et les couleurs, formes et personnages glissent d'un

²³ *Ibid.*, p. 167.

espace à l'autre : même le lieu physique de l'atelier « semble en effet s'être modifié en fonction du tableau [...]. Ainsi les couleurs ont quitté la toile pour venir se poser sur les murs pendant que les murs s'alignaient selon les angles du tableau » (p. 117). Le regard externe posé sur la pièce est ici celui de l'observateur, dont l'instance perceptive occupe de plus en plus d'espace jusqu'à la fin du récit, quoique nous continuions d'avoir accès aux pensées de l'homme et de la femme de temps à autre. Après avoir à son tour convenu de « l'imbrication parfaite des deux lieux » (p. 118), l'homme se met pour sa part « à douter de tout, de l'existence du pays là-bas, du fleuve aux abords de la ville, et de la femme qui aurait fui ce pays-là par la voie de ses eaux » (p. 118), tandis que la femme cherche en vain à retrouver des souvenirs d'avant la rencontre de l'homme, mais « sa pensée n'aboutit toujours qu'à ces photos peut-être maquillées, truquées, comme si elle n'avait d'autre vérité que l'artifice et n'avait jamais connu d'autre avant » (p. 118). À ce point du récit, la notion même de vérité s'effrite à la fois chez l'homme et la femme, qui ne distinguent plus le vrai du faux, l'homme remettant même en question la mémoire qu'il était parvenu à se réapproprier enfin.

La toile, espace de concrétisation de la présentification, devient donc à son tour un objet avec lequel il est possible d'entrer en contact. Aussi, à force de cohabitation avec l'œuvre d'art qui semble déjà avoir altéré l'aspect de l'atelier, chacun conservant des traces de l'autre objet, le modèle continuera sa transformation, de façon à ce que l'adéquation entre l'espace du tableau et de la pièce soit totale,

jusque dans les personnages qui les meublent. Déjà malléable, la femme modèle obtempérera sans broncher à toutes les demandes de l'homme, qui lui fera porter « une robe rouge, en fait, qui dissimulerait le blanc d'une écharpe, et qui refléterait mieux les tons de la peau qui s'échauffe » (p. 136), amplifiant ainsi l'identification à Léna, de même qu'à la femme rouge par le biais des signes qui les distinguaient. Comme Léna, qui narrait ses histoires d'une voix basse causée par la chaleur de l'été, la femme-modèle « racontait pendant que lui restait à l'écouter, debout dans la pénombre à subir l'exaspération de la saison nommée dans l'insistance de la voix faible, d'autant plus insistante qu'elle se faisait plus basse » (p. 142). La parenté des deux espaces augmentera à nouveau quand l'homme aura « revêtu un smoking identique à celui des images » (p. 142), brouillant de façon telle les limites entre le réel et la représentation que peu de temps après, la femme, sans que l'on sache pourquoi, se coupe les cheveux de la même façon que Léna ; « [l]a chaleur s'était chargée pour lui [l'homme] du parachèvement de l'image » (p. 144) :

C'est tout ce qu'elle a su lui dire [...] pendant que sa main fouille sa chevelure mal coupée, et qu'elle cherche à reconnaître à travers ces marques imprécises, ces défauts de l'habituel où elle ne peut que constater l'étrangeté que l'on porte en soi » (p. 144).

Si l'identité de la femme-modèle s'est modifiée jusqu'à ce qu'elle ne sache plus qui elle est, ni d'où elle vient, le passage répétitif de la main dans les cheveux démontre clairement que celle-ci porte en elle les traces de l'autre, dans tout ce qu'elle contient

d'étrange et qui lui appartient maintenant. Passant au départ par le modèle pour survenir furtivement, la présentification de Léna a par la suite acquis l'état de permanence par le biais de l'existence de la toile. Plus tard, les frontières entre le soi et l'autre, le monde et la représentation, le vrai et le faux se sont à ce point effritées que le modèle est devenu, à ce point précis du récit, à la fois Léna et la femme rouge : revêtant la robe de cette dernière, la femme-modèle en porte ainsi les traces, mais par sa coupe de cheveux, ses yeux bleus, la pâleur de sa peau, sa maigreur et surtout, ses comportements, elle porte aussi en elle l'identité de Léna, tandis que la sienne, déjà floue à l'origine, s'est peu à peu dissolue pour faire place aux *autres* : « et c'est là qu'il aurait senti [...] qu'elle se dérobait peu à peu à lui en s'investissant du rôle de ces deux femmes, l'une associée au rouge et l'autre au blanc, dont il avait tenté de reproduire l'image » (p. 140). Craignant maintenant le soleil et ne supportant plus la chaleur, comme Léna auparavant, le modèle manifeste à son tour le désir du départ : « Puis elle lui dit qu'elle devra partir bientôt, qu'elle n'aura plus la force de cette vaine attente, et qu'il devra l'amener au bord de ce fleuve où ils se sont déjà promenés » (p. 144).

5.2 Le point de vue de l'observateur : le monde comme représentation

Soulignons finalement que l'hybridité et le métissage des nombreuses oppositions que nous avons relevées passent aussi par l'intervention des

interprétations de l'observateur²⁴, qui nous inclut à plusieurs reprises dans son « nous » faisant office d'instance perceptive, et ce, de la même façon que le modèle pouvait le faire lors de l'interprétation des photographies, ajoutant ainsi un nouveau niveau de réel. Comme l'œuvre d'art est ouverte et sujette à plusieurs interprétations, le mystérieux narrateur-voyeur, habituellement hors des espaces qu'il raconte, s'y immisce pour tracer sa propre interprétation des photographies, modifier l'ordre de la prise d'images convenu par l'homme et le modèle : « De ce point de vue la photo du boudoir serait donc la dernière, ce qui nous ramène à la case départ, le port [...]. On conclut ce n'est pas une histoire, des bribes, et on cherche la trame qui pourrait relier les images » (p. 128). De la même façon que le modèle féminin tentait d'interpréter et de combler les vides du récit qu'il ne connaissait pas, le narrateur s'introduit à son tour dans cette fiction – ayant vraisemblablement déjà existé selon la perception de l'homme –, issue du passé. À cet instant, tous les niveaux de réel (ou de fiction) s'enchevêtrent : les deux espaces, celui de la toile et celui de l'atelier, semblent en former un seul. Nous voyons par conséquent que l'acte d'observer demeure ici encore et toujours un acte interprétatif et que, dès lors que le regard passe par une conscience, la subjectivité intervient. Que ce soit en ce qui concerne l'art ou le réel, l'observation est donc toujours subjective. De plus, si l'art s'appréhende en regard de certains paramètres selon lesquels un détail très apparent aujourd'hui nous apparaîtra secondaire et peu signifiant demain, et vice-versa puisque selon Eco « jouir d'une

²⁴ On se rapportera au second chapitre pour plus de précisions sur cet observateur, qui constitue l'une des trois instances perceptives du roman.

œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale²⁵ », il en va ainsi du réel de *Portraits d'après modèles*.

Dans cette partie, ce *réel* nous est donné comme une série d'esquisses, de moments fragmentés relatés par l'observateur. Le réel de l'homme et de la femme occupe donc maintenant un statut semblable à celui des images, étant à la fois réel et représentation : aussi la description que l'observateur en trace est-elle aussi traversée par les trois plans de l'image définis par Saouter, à la différence que l'observateur doit effectuer, de la même façon qu'un photographe le ferait, un *arrêt sur image* :

Et puis ils ont fermé les yeux sur cette image d'eux qu'on aurait pu qualifier d'irréelle, patinée de la même immatérialité glacée que certaines icônes : une femme au regard égaré ramenée de quelque paysage aux lignes aplanies, et devant elle un homme, dont la large carrure fermait l'avant-plan de la scène. Derrière elle on voyait un tableau qui la représentait plus calme, ou dans la torpeur de l'indifférence, non pas telle qu'elle avait dû être, mais telle qu'elle deviendrait avec le temps (p 140-141).

Du point de vue de l'observateur, remarquons que le terme « image » désigne maintenant l'ensemble de la pièce, la totalité de la scène. L'observateur utilise également, dans cette description/interprétation, un vocabulaire habituellement réservé à l'art ou aux peintures et objets anciens, la patine entretenant de plus, peu

²⁵ Umberto Eco, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 [1962], p. 17.

importe le sens que l'on retient des trois possibles, un rapport au temps : la patine désigne soit la « couche [...] qui se forme à *la longue* sur les objets de cuivre ou de bronze exposés à l'air humide ²⁶», soit le « dépôt qui se forme sur certains objets anciens ; couleur qu'ils prennent avec le temps ²⁷», ou en dernier lieu la « coloration ou vernis dont on recouvre artificiellement divers objets pour les décorer ou les protéger ²⁸», bien sûr, de l'usure du temps. En regard du contexte du roman, le choix de ce mot précis n'est donc pas laissé au hasard, d'autant plus qu'on le rapproche d'« icône », « peinture religieuse exécutée sur un panneau de bois ²⁹». Bien que Fernande Saint-Martin établisse que « certains codes acquis de la perception nous font reconnaître certaines images comme ressemblant à des objets de la réalité externe, [et que] cela ne rend pas l'espace de représentation qui les constitue plus réel ³⁰», le flou perceptuel de *Portraits d'après modèles* est à ce point abyssal que la peinture et le monde forment maintenant un tout, appréhendé comme une image par l'observateur, tandis que perçu sans discernement par le peintre : « Et l'observation de ce jeu de miroirs infidèles, dont seulement l'un aurait reflété le mouvement, plongeait l'homme au plus creux d'un malaise où il ne savait plus ce qui était le vrai, ce qui était la représentation de l'autre » (p. 139).

²⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey, dir., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993, p. 1609.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Idem.*

²⁹ *Ibid.*, p. 1120.

³⁰ Fernande Saint-Martin, *op. cit.*, p. 145.

6. Le recommencement du cycle

C'est au fleuve que l'histoire entre l'homme et le modèle prend fin et, avec cette fin, se produit la mort de la femme, vêtue de la robe rouge. Envahi par le retour d'un passé qui l'a rendu fou, l'homme a assassiné le modèle, rédupliquant ainsi une scène auparavant vécue avec Léna, qu'il n' « avait pas tuée [...], avait simplement aidée » (p. 25) à partir, ce que le modèle a toujours ignoré. Par ailleurs, cette nouvelle mort n'est pas claire selon la perception de l'homme, qui attend encore, sans doute à cause de l'habitude, le retour de la femme et de ses histoires :

Et puis il se surprend à parler d'elle à l'imparfait, alors qu'elle se repose au bord du fleuve et qu'elle va revenir au matin. En fait, il ne sait plus s'il s'agit d'elle ou d'une autre [...]. Il lui semble avoir connu tant de femmes, et les unes aux autres pareilles, se confondant avec le temps et l'accumulation de leurs images, qu'il ne sait plus, non, laquelle est là tout près du fleuve (p. 147).

Ainsi, la confusion des divers objets et temps, réels et représentés, subsiste, à la différence que l'homme ne prononcera plus le nom « Léna », et qu'une fragmentation s'opère lors de la vision de la toile. Succédant ainsi à la superposition des signes et des identités des trois femmes, ce dédoublement fait en sorte que l'homme perçoit maintenant la femme nouvellement abandonnée au fleuve et celle du tableau comme étant deux personnes différentes :

Pourtant il sait ce soir à regarder la pluie tomber qu'elle ne reviendra plus, [...] il a fini par s'habituer au calme, au silence apaisant de l'atelier, que ne traverse plus qu'une voix faible qui vient peut-être du souvenir, ou de cette

autre femme, dont le regard le suit depuis la toile posée au centre de la pièce (p. 148).

Mais l'homme a ramassé la robe rouge qu'avait revêtue le modèle, comme il l'avait sans doute fait avec la première femme, puis avec Léna. Auparavant fixe, la toile qu'il a peinte devient maintenant théâtre de mouvances : « un tableau où l'on pouvait apercevoir la robe intacte, portée par une autre jeune femme qui doucement s'effaçait de la toile, doucement s'en retirait » (p. 150) et cet effacement confère à la « présence [de la robe] une qualité nouvelle » (p. 150).

À l'instar de la femme-rouge, de Léna, puis du modèle, une nouvelle femme-modèle – portant maintenant la robe rouge – est abandonnée par l'homme au fleuve. Le récit se clôt sur une image, que le lecteur saisit par le biais de la vision de l'observateur, en étant englobé dans sa perspective :

D'en haut cette robe faisait une tache sur la neige maculée des pas qu'on y avait laissés, une marque rougeâtre qu'on reliait à cette autre tache, noire, près de laquelle gisait un minuscule rectangle de papier glacé. C'est l'image qu'on a aperçue quand on s'est retourné une dernière fois pour regarder le fleuve, c'est l'image qui nous est restée (p. 157).

Allant dans le sens des travaux de François Rastier à propos de la situation de l'observateur, Pierre Ouellet écrit que le sujet « ne se perçoit que dans le monde : en un point du temps et de l'espace d'où se déploie la vision ou la conscience qu'on en

a³¹», ce qui explique bien pourquoi la perception se modifie incessamment et, avec elle, les interprétations. Aussi la multiplicité des points de vue fait-elle en sorte qu'une relativité typique aux écrits contemporains traverse l'ensemble du récit. Si nous considérons, quasi pour la première fois, le lecteur empirique, les strates signifiantes se superposent à nouveau, véritable chaîne sémiotique : les photographies sont observées et commentées par un homme et une femme dont l'histoire est vue, interprétée et racontée par un narrateur occupant le même espace qu'eux, tandis que le récit du narrateur est à nouveau lu par un lecteur hors de cet espace. Chaque niveau de signification contenu dans le texte devient donc, dépendant du point de vue où l'on se situe, à la fois réel et fictif. Cette multiplicité de points de vue, caractérisée par l'introduction dans la subjectivité et la conscience de chacun, permet de « remettre en question [...] les notions d'autorité et de vision totalisante³² » du discours telles que décrites par Janet M. Paterson, d'ouvrir le texte, de faire du lecteur une composante du récit, un interprétant d'une œuvre ouverte dont les interprétations ne sont jamais achevées.

³¹ Pierre Ouellet, *Voir et savoir. La Perception des univers du discours*, Candiak, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, p. 245.

³² Janet M. Paterson, *Moments postmodernes dans le roman québécois*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1990, p. 18.

CONCLUSION

Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction de ce mémoire, notre objectif consistait avant tout à alimenter les réflexions sur l'altérité au quotidien, qui s'actualise entre deux subjectivités, à la fois semblables, mais différentes.

En effet, ainsi qu'en témoigne notre analyse, l'altérité au quotidien au sein d'écrits romanesques contemporains se joue au niveau des signes reliés à chaque subjectivité. À la fois même et autre en vertu des transformations que l'on attribue parallèlement à Merleau-Ponty et à Nietzsche, lesquels ont influencé les philosophes postmodernes, les sujets percevants entrent en relation pour se modifier mutuellement. Tel que nous l'avons souligné dans le premier chapitre, ce contact implique nécessairement une perception initiale qui, dans *Portraits d'après modèles*, fait intervenir la vision, justifiant ainsi la pertinence d'appréhender une œuvre littéraire par le biais de la sémiotique visuelle, dans la lignée des considérations du Groupe μ . De même, c'est la coprésence de deux sujets à l'intérieur d'une même spatio-temporalité qui permet d'instaurer une relation entre deux corps physiques. Inévitablement antérieure à toute présentification, la coprésence peut de plus engendrer un apport de savoir de la part de chacun des sujets.

Suivant cet ordre d'idées, le second chapitre de ce mémoire a permis de démontrer que le flou perceptuel engage les sujets dans un processus interprétatif où l'appréhension de signes présents se conjugue aux connaissances et aux souvenirs afin d'ouvrir sur la construction de mondes possibles. Soumis tout d'abord à la perception, puis à l'interprétation, les signes ne peuvent être signifiants qu'en vertu de déductions et d'inférences de la part du sujet percevant, en l'occurrence le modèle. À l'instar d'une théorie dynamique du signe, les significations se modulent infiniment selon l'apport de connaissances encyclopédiques. L'examen des interprétations de l'image dans le texte aura permis de dégager que des connaissances déficitaires permettent uniquement de tracer des descriptions objectives et de ne toucher, par le fait même, qu'aux plans plastique et iconique. Le plan de troisième niveau, celui de l'interprétation, n'est atteint qu'après un apport de connaissances, qui engendrera de plus la mise en place subjective du tissu d'interprétants qui constitue l'univers entier des images pour en déborder ainsi le cadre. Ayant permis l'étude du processus interprétatif intra-diégétique de même que la démonstration de l'indissociabilité des processus perceptif et interprétatif, ce chapitre aura de plus prouvé la pertinence d'utiliser le concept de mondes possibles pour faire la lumière sur une œuvre littéraire dont la narration est floue et complexe.

Nous avons finalement consacré notre dernier chapitre à l'analyse de *Portraits d'après modèles*. Nous y avons observé et décortiqué les relations d'altérité au quotidien pour établir qu'elles ne se tissent jamais uniquement entre deux

subjectivités, en plus de pouvoir se déployer par le biais de l'image. De fait, si nous postulions au départ que la coprésence des sujets dans une même spatio-temporalité était inévitable à l'avènement de la présentification, nous ajoutons maintenant que cette coprésence, comme la présentification, peut se jouer elle aussi par le biais des signes. En effet, le modèle n'a jamais véritablement rencontré Léna ni la femme vêtue de la robe rouge, celles-ci n'existant que par le biais des signes de l'image. Néanmoins, c'est la coprésence avec ces signes, combinée au discours de l'homme, qui a rendu possible l'actualisation d'une relation d'altérité entre le modèle et ces femmes.

Complexes dès le départ, les multiples relations se compliquent avec l'achèvement de la toile. Nous avançons l'hypothèse, maintenant vérifiée, que la présentification dépasse le stade de la représentation mentale pour se matérialiser dans le monde empirique intra-diégétique par le biais de la toile. Tout en structurant les moments passés et en leur redonnant sens, la toile, en tant qu'espace de concrétisation de la présentification, fait cohabiter dans la même spatio-temporalité des personnages issus d'époques et de lieux différents. Par conséquent, la représentation mentale passe au statut d'objet grâce à l'intervention du sujet. Les signes liés aux personnages se trouvent donc en coprésence, en plus d'être soumis à la perception des différentes instances, devenant par là un objet avec lequel on peut entrer en relation. Ce dernier chapitre a donc aussi servi à développer une nouvelle composante à une sémiotique de l'altérité au quotidien : la transformation du sujet

peut s'opérer par-delà la présence physique des corps. Une fois la représentation mentale ayant acquis un statut matériel et permanent, il devient possible d'entamer une nouvelle relation avec cet objet. En outre, selon ce qu'il a été possible d'observer dans *Portraits d'après modèles*, cette représentation matérielle se différencie de la virtuelle, que l'on voulait recréer.

Comme le traduit notamment l'identification du modèle à Léna, le même et l'autre ne sont plus des oppositions au sein des écrits postmodernes. Aussi avons-nous pu relever que l'enchevêtrement des diverses subjectivités se déroule parallèlement à l'évolution de la perception spatio-temporelle, de plus en plus floue : culminant lors de l'épisode de la toile, le métissage se répercute sur les autres dichotomies, pour prendre une nouvelle dimension avec l'incursion de l'observateur dans la fiction. La présentification abordée dans ce chapitre se solde par un chevauchement de l'espace réel et celui de la représentation, une contraction temporelle réunissant un passé lointain et le présent, de même que par la superposition de divers sujets et des objets qui leur sont rattachés. Le rapport entre le même et l'autre s'étend par conséquent aux autres catégories de la philosophie occidentale telles réel/fictif, actuel/virtuel, vrai/faux, monde/représentation, qui se trouvent métissées, se *posent l'une sur l'autre* et sont dorénavant mouvantes en regard de la perspective, toujours relative, selon laquelle on les aborde. En effet, comme l'indiquait déjà Merleau-Ponty en 1945,

la croyance à la chose et au monde, ne peut signifier que la présomption d'une synthèse achevée et, cependant, cet achèvement est rendu impossible par la nature même des perspectives à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives¹.

Loin de n'être qu'un terrain d'étude pour une problématique particulière, notre corpus a en lui-même contribué à enrichir les réflexions sur l'altérité au quotidien. De fait, nombreux sont les textes contemporains qui mettent en scène soit des œuvres visuelles ou d'autres supports de signes susceptibles d'intervenir au sein d'une altérité au quotidien. Pensons à cet effet à la carte postale dans *La Démarche du crabe* (1995) de Monique LaRue, aux images de synthèse dans *Baroque d'aube* (1995) de Nicole Brossard, ou encore aux photographies dans *Le Désert mauve* (1987) de la même auteure. En considérant la richesse de la matière encore à analyser, il apparaît intéressant d'étendre le résultat de nos recherches à un corpus plus étendu et différencié, car, comme le traduit le présent mémoire, les œuvres visuelles, comme les photographies ou le tableau, occupent des fonctions réelles au niveau des relations d'altérité au quotidien se déployant au sein de l'œuvre littéraire. Les réflexions à cet égard méritant à notre avis d'être approfondies, nous poursuivrons par conséquent ces recherches ultérieurement.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945, p. 382.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRE À L'ÉTUDE :

MICHAUD, Andrée A., *Portraits d'après modèles*, Montréal, Leméac, 1991.

ARTICLE SUR *Portraits d'après modèles* :

POULIN, Aline, « [Compte-rendu] Portraits d'après modèles », *Moebius*, Montréal, Tryptique, n° 52, 1992, p. 157-158.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

- Sur l'altérité philosophique et littéraire

BERNARD, Michel, « L'Altérité originaire ou les mirages fondateurs de l'identité », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 29, n° 2, automne 2001, p. 7-24.

BUBER, Martin, *Je et Tu*, Paris, Aubier, 1969.

DE FINANCE, Joseph, *L'Affrontement de l'autre – Essai sur l'altérité*, Rome, Presses de l'Université grégorienne, 1973.

GUIBAL, Francis et Stanislas BRETON, *Altérités : Jacques Derrida et Pierre-Jean Labarrière*, Paris, Osiris, 1986.

GUIBAL, Francis, *Autonomie et altérité*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « Cerit », 1993.

LABARRIÈRE, Pierre-Jean, *Le Discours de l'altérité : Une logique de l'expérience*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1983.

LAILLOU SAVONA, Jeannelle, « Et Dieu créa la femme. Altérité et différence sexuelle », *Texte*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, n°s 23-24, 1998.

LANDOWSKI, Éric, *Présences de l'autre : Essais de socio-sémiotique II*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 1997.

LANDOWSKI, Éric, « Saveur de l'autre », *Texte*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, n^{os} 23-24, 1998, p. 11-33.

L'HÉRAULT, Pierre, « Figurations spatiales de l'altérité », *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 22, n^o 1, hiver 1994, p. 45-52.

MIRAGLIA, Anne Marie, *L'Écriture de l'autre chez Jacques Poulin*, Candiac, Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1993.

MISRAHI, Robert, *Qui est l'autre ?*, Paris, Armand Colin, coll. « U. Philosophie », 1999.

PATERSON, Janet, « Pour une poétique du personnage de l'autre », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, 1998, p. 99-117.

PATERSON, Janet, dir., *Texte, Revue de critique et de théorie littéraire*, n^{os} 23-24, « L'altérité », 1998.

RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.

THÉRIEN, Gilles, dir., *Protée. Théories et pratiques sémiotiques*, vol. 22, n^o 1, « Représentations de l'autre », hiver 1994.

- Sémiotique générale, littéraire et visuelle

BEYAERT, Anne, « Une sémiotique du portrait », *Tangence*, n^o 69, été 2002, p. 85-101.

CHIESA, Curzio, *Sémiosis, signes, symboles : introduction aux théories du signe linguistique de Platon et d'Aristote*, Berne, P. Lang, coll. « Publications universitaires européennes », 1991.

COURTÈS, Joseph, *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette supérieur, 1991.

DE SAUSSURE, Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Payot, coll. « Payothèque », 1980 [1972, n.é.].

- ECO, Umberto, *Lector in fabula. Le Rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, coll. « Biblio essais », 1985 [1979].
- ECO, Umberto, *Le Signe*, Bruxelles, Éditions Labor, coll. « Média », 1988.
- ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Paris, Grasset & Fasquelles, 1992.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, 1965 [1962].
- EL HAJJI-LAHRIMI, Laïla, *Sémiotique de la perception dans À la recherche du temps perdu de Marcel Proust*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sémantiques », 1999.
- FISSETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Études et documents », 1990.
- FONTANILLE, Jacques, *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discours – peinture – cinéma)*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Langue, linguistique, communication », 1989.
- FRANCASTEL, Pierre, *L'Image, la vision et l'imagination. De la peinture au cinéma*, Paris, Denoël/Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations », 1983.
- GROUPE μ , *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1992.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Seuil, « Points Essais », 2000.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, textes rassemblés, traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Seuil, 1978.
- SAINT-MARTIN, Fernande, *Sémiologie du langage visuel*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1987.
- SAOUTER, Catherine, *Le Langage visuel. Éléments pour une approche synchronique et diachronique des expressions visuelles*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 2000.

**- Études philosophiques et d'histoire des idées
(incluant les ouvrages et articles sur la perception et les mondes possibles)**

BARBARAS, Renaud, *La Perception : essai sur le sensible*, Paris, Hatier, coll. « Philosophie, Optiques », 1994.

DE BEAUVOIR, Simone, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1967.

GÉRARD, Vincent, « Jean-Toussaint Desanti : La phénoménologie sur le tas [entretien avec le philosophe] », *Magazine littéraire*, n° 403, novembre 2001, p. 29-33.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, XIX, Stuttgart, Frommann, 1928.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Werke*, XXVIII, Hambourg, Meiner, 1958.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier-Montaigne, 1966.

HINTIKKA, Jaako, *L'Intentionnalité et les mondes possibles*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires de Lille, coll. « Opuscule », 1989.

HINTIKKA, Jaako, *The Intentions of Intentionality and Other New Models For Modalities*, Boston, D. Reidel, coll. « Synthese Library », 1975.

HUSSERL, Edmund, *Problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1991.

HOTTOIS, Gilbert, *De la Renaissance à la Postmodernité : Une histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Le point philosophique », 1998.

KALINOWSKI, Georges, *Sémiotique et philosophie. À partir et à l'encontre de Husserl et de Carnap*, Paris-Amsterdam, Éditions Hadès-Benjamins, coll. « Formes sémiotiques », 1985.

KRIPKE, Saül, *La Logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982.

MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Seuil/Gallimard, coll. « Hautes études », 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1945.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par delà le bien et le mal (Jenseits von gut und böse)*, Paris, Aubier, coll. « Bilingue », 1963.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Sillery et Limoges, Septentrion et PULIM, 2000.

OUELLET, Pierre, *Voir et savoir. La Perception des univers du discours*, Candiac, Les Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992.

SEARLE, John R., *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, coll. « Savoir », 1972.

- Théorie littéraire

BARTHES, Roland, « La Mort de l'auteur (1968) », *Œuvres complètes*, vol. 2, Paris, Seuil, 1994, p. 291-295.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1973.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

HOTTE, Lucie, *Romans de la lecture, lectures du roman. L'Inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2001.

LINTVELT, Jaap, *Essai de typologie narrative. Le "Point de vue". Théorie et analyse*, Paris, Librairie José Corti, coll. « Rien de commun », 1981.

LOTMAN, Iouri, *La Structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.

RASTIER, François, « Herméneutique matérielle et sémantique des textes », dans J.-M. Salanskis, F. Rastier, R. Scheps, dir., *Herméneutique : textes, sciences*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 1997, p. 119-148.

RASTIER, François, *Arts et sciences du texte*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Formes sémiotiques », 2001.

- Ouvrage de référence :

REY-DEBOVE, Josette et Alain REY, dir., *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 1993.